



DESA
UNICUM

SZTUKA W CZASACH „LALKI” BOLESŁAWA PRUSA

REALIZM W MALARSTWIE POLSKIM
I EUROPEJSKIM XIX WIEKU

AUKCJA 8 PAŹDZIERNIKA 2026 WARSZAWA



St. Wolsky 91.



W. D. W. 1899







SZTUKA W CZASACH „LALKI” BOLESŁAWA PRUSA

REALIZM W MALARSTWIE POLSKIM
I EUROPEJSKIM XIX WIEKU

AUKCJA 8 PAŹDZIERNIKA 2026

CZAS AUKCJI

8 października 2026 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

25 września – 8 października
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Julia Olszewska
j.olszewska@desa.pl
+48 532 759 980

Julia Słupecka-Pietrzak
j.slupecka@desa.pl
+48 532 750 005



pełna oferta na desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI
zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU DESA S.A.

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej | BARTŁOMIEJ WACHTA Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu



MAŁGORZATA NITNER
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DOM AUKCYJNY

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl

BIURO OBSŁUGI KLIENTA
tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl

BIURO PRZYJĘĆ
tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

WYCENY BIŻUTERII
poniedziałek, środa: 13:00 – 17:00,
tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW
tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl

ZLECENIA AUKCYJNE
przyjmujemy mailowo i telefonicznie tel. 22 163 67 00,
zlecenia@desa.pl

WYSTAWY AUKCYJNE
WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU
tel. 22 163 66 65, 795 122 719,
biuro@desa.pl

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl

DZIAŁ IT I ADMINISTRACJI

Monika Rytkowska
Kierownik Administracji
m.rutkowska@desa.pl

Piotr Gołębiowski
Kierownik Projektów IT
p.golebiowski@desa.pl

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl

DZIAŁ MAGAZYNOWO -TRANSPORTOWY

Piotr Sabak
Dyrektor Logistyki
p.sabak@desa.pl

Karol Kosowski
Kierownik Transportów
k.kosowski@desa.pl

Paweł Wątroba
Kierownik magazynu
p.watroba@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów
internetowych
d.maciejewska@desa.pl

DEPARTAMENT SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



ANNA SZYRKARCZUK
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Współczesna
a.szyrkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



MICHAŁ BOLKA
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Współczesna
m.bolka@desa.pl
664 981 449



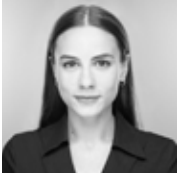
WIKTOR KOMOROWSKI
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Grafika Artystyczna
Lider Projektów Grafika
Artystyczna, Aukcje Kolekcji
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



KATARZYNA ŻEBROWSKA
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Fotografia Kolekcjonerska
Lider Projektu Fotografia
Kolekcjonerska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



MAGDALENA KRAJENTA
Specjalista, Sztuka Współczesna,
Lider Projektu Rzeźba i Formy
Przestrzenne
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



ANNA ROŻNIECKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



JOANNA WOLAN
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
j.wolan@desa.pl
538 915 090



JULIA GORLEWSKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



MARTA LISIAK
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
m.lisiak@desa.pl
788 265 344



KATARZYNA SZCZESNA
Specjalista, Sztuka Współczesna
Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



MARTA PRZASNEK
Specjalista ds. Projektów
Badawczych, Sztuka
Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista ds. Projektów
Współczesna, Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



VALERIA KALIAHA
Asystent, Sztuka Współczesna
v.kaliaha@desa.pl
788 269 908



**WERONIKA
WOJCIECHOWSKA-ŻAK**
Asystent, Sztuka Współczesna
w.wojciechowska@desa.pl
+48 539 222 774

DEPARTAMENT PROJEKTÓW SPECJALNYCH



**ALEKSANDRA
KASPRZYŃSKA**
Dyrektor Departamentu,
Projekty Specjalne
Aukcjoner
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



MAGDALENA KUŚ
Ekspert, Bizuteria
Kolekcjonerska, Ikony,
Rzemiosło Artystyczne
Lider Projektu Dziela Sztuki
Jubilerskiej XIX i XX w.
m.kus@desa.pl
22 163 66 44, 795 122 718



WERONIKA ROŚ
Ekspert, Design, Rzemiosło
Artystyczne, Lider Projektu
Design. Kultowe Projekty XX w.
w.ros@desa.pl
608 566 282



OKTAWIA WRZESIEŃ
Specjalista, Bizuteria
Kolekcjonerska, Lider Projektu
Dziela Sztuki Jubilerskiej
XIX i XX w.
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



**MAGDALENA
WIŚNIEWSKA**
Asystent, Rzemiosło
Artystyczne, Design, Kultowe
Projekty XX w.
magdalena.wisniewska@desa.pl
532 077 422



AGATA MICHALSKA
Koordynator Projektu DESA Home
a.michalska@desa.pl
880 525 282

DEPARTAMENT SZTUKI DAWNEJ



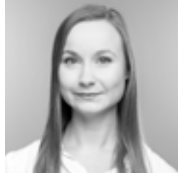
TOMASZ DZIEWICKI
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Dawna
t.dzewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



KINGA SZYMAŃSKA
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Dawna
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



**ALEKSANDRA
ŁUKASZEWSKA**
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji
a.lukaszewska@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 465



MARTYNA KOLANOWSKA
Ekspert, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku, Lider Projektu
XIX wiek, Modernizm,
Międzywojnie
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



MAŁGORZATA SKWAREK
Ekspert, Sztuka Polska XIX i I
poł. XX wieku, Lider Projektów
Prace na Papierze i Grafika
Artystyczna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



JULIA SŁUPECKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Polska XIX i I poł. XX
wieku, Aukcjoner
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



TERESA SOLDENHOFF
Specjalista ds. Budowania Kol-
ekcji, Lider Projektów Sztuka
Polska XIX i I poł. XX wieku
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



JULIA OLSZEWSKA
Specjalista, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku, Koordynator
Komisji Ocen i Wycen
j.olszewska@desa.pl
532 759 980



RAFAŁ ROGOZIŃSKI
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
XIX i I poł. XX wieku
r.rogozinski@desa.pl
668 135 447



**ALEKSANDRA
TROJANOWSKA**
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
a.trojanowska@desa.pl
787 094 345

DEPARTAMENT SZTUKI NAJNOWSZEJ



NATALIA KOWALEK
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Najnowsza
n.kowaleka@desa.pl
880 334 401



PAULINA BROL
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Najnowsza, Aukcjoner
p.brol@desa.pl
539 388 299



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista, Sztuka Najnowsza
Lider Projektów Młoda Sztuka,
Sztuka Dzisiaj
j.parteka@desa.pl
502 994 177



NATALIA PLEWA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Najnowsza
n.plewa@desa.pl
795 122 720



ZUZANNA WIELGO
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Najnowsza
z.wielgo@desa.pl
538 647 637



JUDYTA MAJKOWSKA
Specjalista, Sztuka Najnowsza
Lider Projektu Komiks i
Ilustracja
j.majkowska@desa.pl
795 122 702



okładka front poz. 7 Józef Chelmoński, „Noc księżycowa”, 1877 okładka II–strona 1 poz. 1 Stanisław Pomian Wolski, Przejazdźka po Warszawie, 1891 strony 2–3 poz. 3 Jan Felicjan Owidzki, “Oczekiwanie”, 1884 strony 4–5 poz. 17 Franciszek Kostrzewski, “Sobótka”, 1869 strony 6–7 poz. 22 Jan Chelmiński, Na przejażdżce, 1875 strona 8 poz. 11 Maurycy Gottlieb, “Portet Laury, narzeczonej artysty”, 1877 strona 10 poz. 15 Emilia Dukszyńska-Dukszta, “Portret dziewczynki z koszem jabłek”, 1887 strony 14–15 poz. 4 Jan Konopacki, “Czekając na prom”, 1881 strona 151 poz. 9 Maksymilian Gierymski, “Pejzaż jesienny z oraczem” (“Krajobraz jesienny z oraczem”), około 1868–1869 strona 152–okładka III poz. 21 Narcisse Virgilio Díaz de la Peña, Las Fontainebleau okładka IV poz. 16 Henryk Piątkowski, “Duet”, 1882 tytuł aukcji Sztuka w czasach “Lalki” Bolesława Prusa. Realizm w malarstwie polskim i europejskim XIX wieku 8 października 2026 kod aukcji 1926KOL058 koncepcja graficzna Monika Wojnarowska opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl druk ArtDruk Kobyłka

INDEKS

Bakałowicz Władysław 25–26

Brandt Józef 8

Brochocki Walery 19

Chelmiński Jan 22–24

Chelmoński Józef 7

Díaz de la Peña Narcisse Virgilio 21

Dukszyńska-Dukszta Emilia 15

Gierymski Maksymilian 9

Gottlieb Maurycy 11–12

Jankowski Czesław 2

Konopacki Jan 4

Kostrzewski Franciszek 17–18

Malecki Władysław 20

Mniszech Andrzej Jerzy 27

Moniuszko Jan Czesław 29

Owidzki Jan Felicjan 3

Piátkowski Henryk 16

Piotrowski Antoni 5–6

Pomian Wolski Stanisław 1

Sokołowski Zygmunt 28

Strzałecki Wandalin 13

Szerner Władysław 10

Szyndler Pantaleon 14

Wankie Władysław 30

„Malarz jest to wirtuoz, który gra na promieniach światła...”.

B. Prus, Kroniki, oprac. Z. Szweykowski, Warszawa 1956-1970

W tym krótkim, metaforycznym zdaniu Bolesław Prus zawarł coś więcej niż tylko poetycką definicję malarza. Prus, który przez lata pozostawał uważnym komentatorem życia artystycznego Warszawy, wielokrotnie pisał o malarstwie, wystawach i konkretnych obrazach. Dzieło sztuki miało nie tylko przedstawiać rzeczywistość, ale przede wszystkim pozwalać ją lepiej zrozumieć.

Tak pojmowane malarstwo znajduje szczególnie interesujący odpowiednik w „Lalce” – powieści, której świat jest budowany poprzez bezustanne podglądanie i ocenianie. Warszawa Bolesława Prusa jest przestrzenią spojrzeń: bohaterowie przyglądają się sobie nawzajem, własnym odbiciom w lustrach, ulicom, wnętrzom, strojom i przedmiotom. Wokulski obserwuje Izabelę, Izabela obserwuje świat, a narrator z niezwykłą uwagą rejestruje szczegóły codzienności. Rzeczywistość powieści zostaje więc skonstruowana podobnie jak obraz – z pojedynczych gestów, sylwetek, przedmiotów, wnętr i fragmentów pejzażu, które dopiero razem tworzą pełniejszy obraz epoki. Związek „Lalki” z malarstwem nie polega przy tym na prostym poszukiwaniu obrazów, które mogłyby stanowić ilustracje do powieści. Znacznie ciekawsza jest możliwość zestawienia dwóch sposobów opisywania rzeczywistości: literackiego i malarskiego. Prus, podobnie jak wielu dziewiętnastowiecznych artystów, interesował się przede wszystkim światem dostępnym bezpośredniemu doświadczeniu. Obserwacja natury, człowieka i codzienności była dla niego podstawą prawdziwego poznania. W jego refleksji nad sztuką powracają trzy zasadnicze elementy dzieła: treść zaczerpnięta z życia, sposób jej ujęcia oraz wykonanie techniczne. Jednocześnie szczególne znaczenie przypisywał obserwacji i temu, w jaki sposób dzieło oddziałuje na odbiorcę. Prus tak wypowiadał się o malarstwie:

„Nie dotykam strony technicznej obrazów, bo nie znam się na niej: wiem, że każdy rodzaj oświetlenia we właściwy sobie sposób zabarwia przedmioty; wiem nawet i to, że barwy przedmiotów oddziałują na siebie, tworząc nieskończoną liczbę kolorów wypadkowych, scałkowanych, a co najważniejsze – że są artyści i szkoły, które całą sztukę zasadzają na zręcznym przedstawieniu naturalnej gry światła”. (B. Prus, Kroniki, t. VII, s. 304–305).

Technika była zatem dla Prusa przede wszystkim warsztatem służącym przekazowi. Szczególne znaczenie miała jednak perspektywa, którą Prus dzielił na: perspectiva naturalis, czyli sposób widzenia wynikający

z fizjologii i subiektywnej percepcji człowieka, oraz perspectiva artificialis – linearną, geometryczną konstrukcję przestrzeni. Perspektywa linearna nie jest zatem prostym odwzorowaniem tego, co widzimy, lecz konwencją, za pomocą której artysta organizuje przedstawiony świat. U Prusa pojawia się jednak oczekiwanie, aby ta sztuczna konstrukcja pozostała niewidoczna i prowadziła do „przejrzystej reprezentacji”, zgodnej z doświadczeniem wzrokowym. Podobnie światło i kolor nie były jedynie kwestią technicznego warsztatu. Prus zauważał, że każde oświetlenie zmienia sposób, w jaki widzimy przedmioty, a barwy wzajemnie na siebie oddziałują. Technika ma więc nie demonstrować umiejętności malarza, lecz sprawić, aby widz mógł doświadczać przedstawionej rzeczywistości możliwie blisko naturalnego widzenia.

Dla Prusa istotna jest także strona wewnętrzna dzieła: sama obserwacja natury nie wystarcza, ponieważ malarz powinien również „wczuć się” w przedstawianą sytuację, jej okoliczności oraz stany psychiczne ukazanych osób. Prawda obrazu ma więc obejmować nie tylko wygląd rzeczywistości, ale także jej wymiar psychologiczny. Równie ważna jest recepcja dzieła – czyli to, jak obraz oddziałuje na odbiorcę. Dla pisarza bowiem istotną rolę odgrywa poznawczy charakter malarstwa. Wewnętrzna przemiana patrzącego powinna zadziać się na poziomie etycznym. Znaczenie dzieła nie leży więc wyłącznie „w obrazie” kielkuje ono także głęboko w odbiorcy i uzależnione jest od jego doświadczeń i przeżyć.

Najważniejszy wymiar malarstwa u Prusa ujawnia się w jego spotkaniu z „Madonną Sykstyńską” Rafaela w Dreźnie w 1895 roku. Prus wracał do obrazu aż sześć razy. Początkowo nie zrobił on na nim większego wrażenia, jednak przy kolejnych oglądach reakcja pisarza stawała się coraz silniejsza, aż w końcu przyznał, że patrząc na dzieło, dostał „dreszczów”. Co istotne, nie potrafił racjonalnie wyjaśnić źródła tak intensywnego przeżycia. Dla Prusa, który jako pisarz był przyzwyczajony do obserwowania, analizowania i opisywania rzeczywistości za pomocą słów, było to doświadczenie szczególne: obraz wywołał reakcję, której nie można było w pełni przełożyć na język ani sprowadzić do kwestii techniki, perspektywy czy przedstawionej treści. W tym sensie „Madonna Sykstyńska” pokazuje granicę racjonalnego poznania dzieła – malarstwo może działać bezpośrednio, niemal fizycznie, wywołując przeżycie, którego odbiorca nie potrafi do końca nazwać.





Widok na pałac Malachowskich w Nałęczowie, gdzie Bolesław Prus pracował nad powieścią „Lalka”.
źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe

ŚRODOWISKO ARTYSTYCZNE WARSZAWY W XIX WIEKU

Środowisko artystyczne Warszawy w XIX wieku kształtowało się w warunkach silnie naznaczonych sytuacją polityczną. Po upadku powstania listopadowego w 1831 r. likwidacja oficjalnych instytucji artystycznych znacząco ograniczyła możliwości kształcenia artystów. Nauka rysunku i malarstwa przeniosła się w dużej mierze do prywatnych pracowni i szkół. W latach trzydziestych i czterdziestych działali w Warszawie m.in. Aleksander Kokular, Antoni Brodowski i Jan Klemens Minasowicz. Funkcjonowały także kursy rysunku przy Gimnazjum Wojewódzkim w Pałacu Kazimierzowskim, prowadzone przez Jana Feliksa Piwarskiego, a następnie nauczanie artystyczne przy Gimnazjum Realnym.

Wydarzenia polityczne i nasilone walki wolnościowe w Europie zahamowały również publiczne życie artystyczne. Przez kilkanaście lat w Królestwie Polskim nie organizowano większych wystaw. Dopiero rozwój gospodarczy Warszawy i rosnąca liczba artystów stworzyły w drugiej połowie lat pięćdziesiątych warunki do jego odrodzenia. W 1858 r. odbyła się Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych w dawnym pałacu Mokronowskich przy Krakowskim Przedmieściu. Istotne znaczenie dla kształcenia malarzy miała z kolei Szkoła Sztuk Pięknych, otwarta w 1844 r. w ramach Gimnazjum Realnego, a od 1852 r. działająca jako samodzielna uczelnia związana z Akademią Sztuk Pięknych w Petersburgu. Wykładali w niej m.in. Aleksander Kokular, Jan Feliks Piwarski i Rafał Hadziewicz. Szczególne znaczenie miała nauka pejzażu i studium plenerowego, które kierowały uwagę młodych artystów ku bezpośredniej obserwacji natury.

W połowie XIX wieku pojawiło się pokolenie określane mianem „cyganerii malarskiej”. Należeli do niego m.in. Franciszek Kostrzewski, Henryk Pillati, Juliusz Kossak, Wojciech Gerson, Ignacy Gierdziejewski i Józef Szermentowski. Ważną postacią tego środowiska był fotograf Marcin Olszyński, który w 1854 r. stworzył przy ul. Marszałkowskiej tzw. „kolonię artystów”, gdzie zamieszkiwali m.in. Kossak, Kostrzewski, Gerson i Szermentowski. Młodzi malarze tworzyli coraz bardziej zintegrowane środowisko, czego wyrazem było powstanie w 1860 r. Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Jego działalność, podobnie jak powołanego w 1862 r. Muzeum Sztuk Pięknych, przyczyniała się do upowszechniania sztuki. Ważnym miejscem kontaktu artystów z publicznością był także założony w 1859 r. „Tygodnik Ilustrowany”, publikujący materiały artystyczne i dostarczający malarzom zamówień. Franciszek Kostrzewski rozwijał przede wszystkim malarstwo rodzajowe, obserwując codzienne życie Warszawy i wsi. Przedstawiał jarmarki, odpusty, zabawy, karczny, polowania czy kłęski żywiołowe, często na tle rozległego krajobrazu. W niektórych pracach, jak Sprzedaż lasu czy Kamieniarz, pojawiał się krytyczny stosunek do rzeczywistości, zapowiadający późniejszy realizm.

W połowie stulecia ukształtowało się polskie malarstwo, którego ważnym nurtem było malarstwo krajobrazowo-rodzajowe. Artyści, nawet po studiach realizowanych poza granicami kraju, pozostawali związani z polskim krajobrazem i tematami narodowymi. Rozwojowi pejzażu sprzyjała działalność Chrystiana Breslauera, który kładł nacisk na studia plenerowe; do jego uczniów należeli m.in. Gerson, Kostrzewski, Szermentowski i Julian Malicki.

Wydarzenia lat sześćdziesiątych ponownie zahamowały rozwój warszawskiego życia artystycznego. Szkołę Sztuk Pięknych zamknięto w 1866 r., a jej miejsce zajęła utworzona rok wcześniej Klasa Rysunkowa. Przez kolejne dziesięciolecie pozostawała ona jedyną szkołą artystyczną w Warszawie i Królestwie Polskim, przygotowując młodych twórców do dalszych studiów m.in. w Monachium, Paryżu i Petersburgu. Od 1872 r. kierował nią Wojciech Gerson, wprowadzając nowoczesne metody nauczania przy zachowa-

niu polskiego i patriotycznego charakteru szkoły. Wśród jej wychowanków znaleźli się m.in. Józef Chełmoński oraz bracia Maksymilian i Aleksander Giermyscy.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych coraz większe znaczenie zdobywało Monachium, gdzie rozwijała się polska kolonia artystyczna. Kształcili się tam m.in. Józef Brandt i bracia Giermyscy. Maksymilian Giermyski, wychowanek Klasy Rysunkowej, łączył pejzaż ze sceną rodzajową i batalistyczną, podporządkowując przedstawienie obserwacji natury. Jego twórczość stała się ważnym punktem odniesienia dla młodszych pokolenia. Wpływ ten widoczny był m.in. u Władysława Maleckiego, który po studiach w Wiedniu i Monachium pozostał przede wszystkim malarzem pejzażu. Podejmował motywy okolic Krakowa, Kielc i Ojcowa, brzegów Wisły, lasów i łąk, a także pejzaże miejskie i zimowe.

Po upadku powstania styczniowego miejsce idei walki zbrojnej zajęły hasła rozwoju gospodarczego, oświaty i kultury. Popularność zyskała filozofia politywistyczna Auguste’a Comte’a, promująca praktyczne, racjonalne myślenie, realistyczną ocenę rzeczywistości i pracę organiczną. Idee te sprzyjały zwrotowi sztuki ku obserwacji współczesnego życia oraz rozwojowi realizmu krytycznego. Szczególnie wyraźnie widać to w twórczości Aleksandra Giermskiego, który po powrocie do Warszawy w latach 1879–1888 tworzył realistyczne sceny z życia miasta, m.in. Piaskarza, Żydówkę z cytrynami i liczne widoki Powiśla. Interesowało go życie najuboższych mieszkańców Warszawy.

Drugim szczególnie ważnym przedstawicielem rodzimego realizmu był Józef Chełmoński, uczeń Gersona. Pod wpływem studiów natury rozwijał zainteresowanie polskim pejzażem i życiem wsi, przedstawiając pracę, codzienne zajęcia, obyczaje oraz zwierzęta. Dążył do prawdziwego przedstawienia rzeczywistości, bez jej idealizowania. Z warszawskim środowiskiem związany był także Józef Brandt, który po nauce u Gersona studiował w Monachium. Zainteresowanie dawną Rzeczpospolitą, zwłaszcza XVII-wiecznym światem szlachty, wojska i Kozaków, łączył z niezwykłą dbałością o szczegóły historyczne. Ważnym źródłem inspiracji był dla niego Juliusz Kossak, od którego przejął zainteresowanie końmi, jeździectwem i tematyką wojskową. W pracowni Brandta kształcił się m.in. Alfred Wierusz-Kowalski, późniejszy twórca scen rodzajowych, zimowych i wojskowych, często z motywami koni i zaprzęgów.

Równolegle rozwijały się inne odmiany malarstwa. Antoni Maksymilian Piotrowski był związany z tradycją romantyczną. Pantaleon Szyndler łączył natomiast akademicki warsztat z fascynacją Orientem. Maurycy Gottlieb, kształcony w Krakowie, Wiedniu i Monachium, rozwijał tematykę żydowską, biblijną i historyczną, łącząc ją z zainteresowaniem światłem i kolorem.

Warszawa drugiej połowy XIX wieku była więc środowiskiem, w którym tradycje romantyczne i historyczne spotkały się z nowym zainteresowaniem pejzażem, codziennością i problemami społecznymi. Kolejne pokolenia artystów, skupione wokół Klasy Rysunkowej Gersona, warszawskiej cyganerii oraz polskich kolonii artystycznych w Monachium, rozwijały różne odmiany malarstwa, pozostając jednocześnie silnie związane z rodzimym krajobrazem i doświadczeniem polskim. Charakterystycznym symbolem tej wspólnoty młodych twórców był m.in. pokój Józefa Chełmońskiego na czwartym piętrze Hotelu Europejskiego, dzielony z Antonim Piotrowskim i Stanisławem Witkiewiczem. Właśnie z tego wielowymiarowego środowiska wyrastało malarstwo epoki Lalki – zawieszone między pamięcią o przeszłości a coraz bardziej realistycznym spojrzeniem na współczesne problemy społeczne.

1

STANISŁAW POMIAN WOLSKI

1859-1894

Przejażdżka po Warszawie, 1891

olej/plótno, 37 x 58 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'St. Wolski | 91.'
na odwrociu dedykacja: 'Najdroższej Beatce | Tatuś | Eug. Wolski | 24 I 1950'

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
5 200 - 7 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja farmaceuty, Eugeniusza Wolskiego (1898-1974), Warszawa
kolekcja spadkobierców Eugeniusza Wolskiego, Polska-Kanada

„Powóz stanął, lokaj zeskoczył z kozła i pomógł paniom wysiąść. Lecz gdy następnie otwo-
rzył z łaskotem drzwi do sklepu Wokulskiego, panna Izabela tak osłabła, że nogi zachwiały
się pod nią. Przez chwilę chciała wrócić do powozu i uciec stąd; wnet jednak opanowała
się i z podniesioną głową weszła”.

Fragment pochodzi z tomu I, rozdziału VII „Gołąb wychodzi na spotkanie węża”. Izabela Łęcka wraz z panną Florentyną
przyjeżdża do sklepu Wokulskiego, aby dokonać zakupów. Jej wizyta budzi zainteresowanie Wokulskiego i pracowników
sklepu.





2

CZESŁAW JANKOWSKI

1862-1941

"Próba generalna w Opéra-Comique" ("Répétition Générale à l'Opéra Comique"), po 1888

akwarela/papier, 60 x 80 cm

sygnowany i opisany p.d.: 'Paris | C.B. Jankowski'

na odwrociu na ramie częściowo zachowana nalepka inwentarzowa

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 600 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Metayer-Mermoz Maison de Ventes, Paryż, wrzesień 2025

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Siedziała w łoży z ojcem i panną Florentyną, ubrana w białą suknię. Nie patrzyła na scenę, która w tej chwili skupiała uwagę wszystkich, ale gdzieś przed siebie, nie wiadomo, gdzie i na co. Może myślała o Apollinie?...

Wokulski przypatrywał się jej cały czas.

Zrobiła na nim szczególne wrażenie. Zdawało mu się, że już kiedyś ją widział i że ją dobrze zna. Wpatrzył się lepiej w jej rozmarzone oczy i nie wiadomo skąd przypomniał sobie niezmierny spokój syberyjskich pustyń, gdzie bywa niekiedy tak cicho, że prawie słyszeć szelest duchów wracających ku zachodowi. Dopiero później przyszło mu na myśl, że on nigdzie i nigdy jej nie widział, ale – że jest tak coś, jakby na nią od dawna czekał”.

Fragment pochodzi z tomu I, rozdziału VIII „Medytacje”. Wokulski wspomina pierwsze spotkanie z Izabelą w teatrze i opisuje silne wrażenie, jakie wywarła na nim jej postać.



IZABELA ŁĘCKA JAKO FEMME FATALE

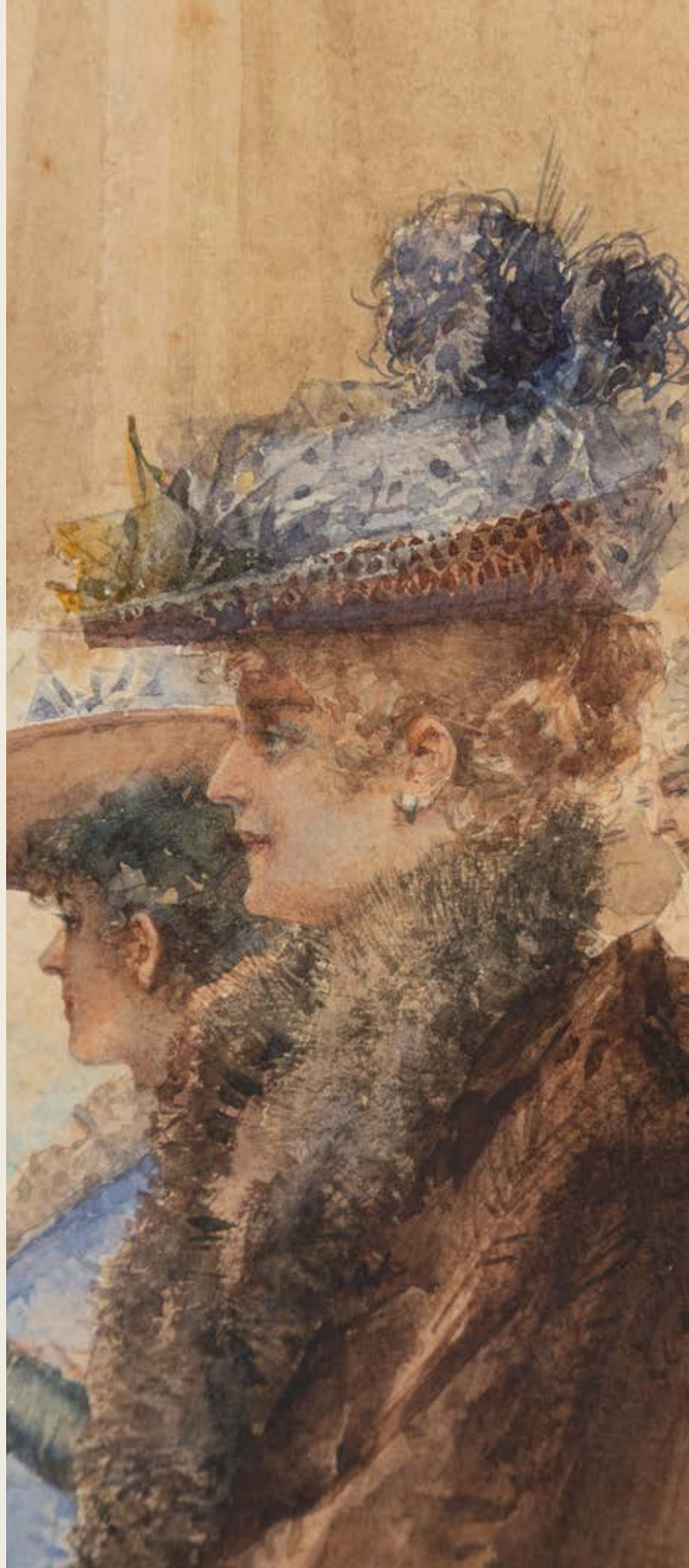
Narrator, przedstawiając Izabelę po raz pierwszy, zwraca przede wszystkim uwagę na jej wygląd zewnętrzny, a jedyną cechę wskazującą na jej charakter umieszcza w oczach, określonych jako „zimne jak lód”. Równie szczegółowo opisuje otoczenie panny Izabeli, które tworzy wokół niej niemal rajska przestrzeń, w której bohaterka oddycha i żyje. Prus odwołuje się tu niewątpliwie do motywu theatrum mundi i człowieka odgrywającego swoją rolę na scenie życia – ludzie otaczający Izabelę performują więc dla niej określone role. Nic zatem dziwnego, że dorasta ona w świecie nierzeczywistym i sztucznym, pełnym niedopowiedzeń, niepewności oraz nieustannego udawania.



Jeśli natomiast spojrzeć na Izabelę z perspektywy Wokulskiego, okazuje się, że to właśnie jego spojrzenie czyni ją uchwytą dla odbiorcy, a tym samym nadaje jej wyrazistość i niemal konstituuje jej obecność. Cezary Żelewski twierdzi bowiem, że Łęcka jest ofiarą pseudonarycyzmu – kocha samą siebie, ale tylko wtedy, gdy pozostaje atrakcyjna w oczach mężczyzn (Cezary Żelewski, *Lalka i lustro. Pseudonarycyzm w „Lalce” Bolesława Prusa*, „Powracająca fala. Mityczne konteksty wybranych powieści Bolesława Prusa i Elżyny Orzeszkowej” Kraków 2005, s. 173–186). Z kolei Aleksandra Banot odnosi scenę pierwszego spotkania Izabeli z Wokulskim do platońskiej koncepcji miłości, według której ludzie jako dwie połówki poszukują siebie nawzajem, aby stworzyć jedną całość (Aleksandra E. Banot, Czy jest kobieta w tym tekście? O Izabeli Łęckiej w „Lalce” Bolesława Prusa, „Ruch Literacki”, R. LVI, 2015, z. 5 (332), s. 479–491). Bohaterka nie stanowi jednak dla Wokulskiego równej połówki. Para pochodzi bowiem z dwóch zupełnie różnych światów: podczas gdy ona żyje w świecie pięknym, lecz niemal nadnaturalnym, on pozostaje w świecie rzeczywistym. Ona nie zna „siły ciężkości”, on natomiast zna ją aż za dobrze.

Obraz Czesława Jankowskiego „Próba generalna w Opéra-Comique” („Répétition Générale à l’Opéra Comique”) proponuje zatem spojrzenie z perspektywy Wokulskiego – obserwatora. Jest to obraz szczególnie interesujący pod względem możliwości dostrzegania jego subtelnych niuansów. Na pierwszy rzut oka uwagę przyciąga dominująca postać kobiety ukazanej profilem, za którą pojawiają się kolejne sylwetki. Wszystkie pozostają czymś zajęte – rozmową lub obserwowaniem tego, co dzieje się poniżej – przez co ich twarze niemal zlewają się z pastelowym tłem. Tylko ona spogląda skoncentrowanym wzrokiem przed siebie, ukazana profilem niczym statua – zupełnie jakby pozowała. Wydaje się, że zdaje sobie sprawę, iż jest obserwowana.

Prace artysty wyróżniały się właśnie dbałością o szczegóły, swobodnym rysunkiem oraz nastrojowym ujęciem przedstawianych scen. Artysta tworzył również ilustracje i rysunki publikowane w prasie, wpisując się w charakterystyczny dla przełomu XIX i XX wieku nurt sztuki użytkowej i ilustracyjnej. Jego dorobek odzwierciedla przemiany zachodzące w polskiej sztuce tego okresu, łącząc tradycyjne podejście do przedstawiania rzeczywistości z większą swobodą artystyczną.



JAN FELICJAN OWIDZKI

1852-1913

"Oczekiwanie", 1884

olej/plótno, 43 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JAN OWIDZKI | 1884'
na krośnie malarskim notatki numeryczne

estymacja:
24 000 - 35 000 PLN
5 700 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny von Zengen, Niemcy, marzec 2025
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1884

LITERATURA:
Maria Biernacka, Owidzki Jan, [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, red. Małgorzata Biernacka, Katarzyna Mikocka-Rachubowa, tom VI, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998, s. 367 (być może jednaki z: "Dama z wyżłem w alei parkowej", w 1977 wł. pryw. w Łodzi)
Sprawozdanie komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1884, Warszawa 1885, s. 9, poz. 41 (jako „Oczekiwanie”, wylosował M. Bersohn)
„Wędrowiec” 1884, 9 (21) sierpnia, R. 22, nr 34, s. 402 (il., jako „Oczekiwanie”)

„– Jakaś panna czeka...
– Proś do sali – rzekł Wokulski.
W sali zaszeleściła kobieca suknia. Wokulski, stanąwszy na progu, zobaczył swoją magda-lenkę. Zdumiały go nadzwyczajne zmiany w niej. Dziewczyna była czarno ubrana, miała bladawą, ale zdrową cerę i nieśmiałe spojrzenie. Spostrzegłszy Wokulskiego, zarumieniła się i zaczęła drżeć. – Niech pani siądzie, panno Mario – odezwał się, wskazując jej krzesło”.

Fragment pochodzi z tomu II, rozdziału III „Kielkowanie rozmaitych zasiewów i złudzeń”. Wokulski spotyka Marię, dawną „Magdalenkę”, której pomógł rozpocząć nowe życie.



JAN KONOPACKI

1856-1894

"Czekając na prom", 1881

olej/ płótno (dublowane), 45 x 85 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'J Konopacki | Paris 1881'
opisany na krośnie malarskim: '718-5-AD', na ramie papierowa nalepka własnościowa,
nalepka wystawowa Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku oraz nalepka wystawowa American Federation of Arts

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 700 - 23 400 EUR

POCHODZENIE:
zbiory Marii Zaleskiej, Francja (do lat 30. XX w.)
spadkobiercy Marii Zaleskiej
Sotheby's, Londyn, lipiec 2019
DESA Unicum, grudzień 2019
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Nineteenth Century Polish Paintings. A Loan Exhibition, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, 16 lutego - 19 marca 1944
Polish Art Exhibition, McGill University, Montreal, 1966

LITERATURA:
Nineteenth Century Polish Paintings. A Loan Exhibition, katalog wystawy, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork,
New York 1944, s. 30, il. 39 (jako "Waiting for the Ferry")

„Wszystkie dorożki są zajęte, wszyscy posłańcy biegają. Na ulicach, w ogrodach, teatrach, w restauracjach, na wystawach, w sklepach i magazynach strojów damskich widać figury nie spotykane w zwykłym czasie. Są nimi tędzy i opaleni mężczyźni w granatowych czapkach z daszkami, w zbyt obszernych butach, w ciasnych rękawiczkach, w garniturach pomysłu prowincjonalnego krawca. Towarzyszą im gromadki dam, nie odznaczających się pięknnością ani warszawskim szykiem, tudzież niemniej liczne gromadki niezręcznych dzieci, którym z ust szeroko otwartych wygląda zdrowie”.

Fragment pochodzi z tomu I, rozdziału XI „Stare marzenia i nowe znajomości”. Narrator opisuje Warszawę pełną przyjezdnych z prowincji, którzy przybyli do miasta na sezon letni.





5

ANTONI PIOTROWSKI

1853-1924

Patrol, 1880

olej/plótno, 46 x 55 cm

sygnowany, opisany i datowany śr.d.: 'A. PIOTROWSKI 1880 Paris'

na odwrociu na ramie i krośnię nalepki inwentarzowe oraz słabo widoczny stempel składu przyborów malarskich

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 100 - 18 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja



ANTONI PIOTROWSKI
1853-1924

Kobiety w polu

olej/sklejka, 25 x 37 cm
sygnowany p.d.: 'A. Piotrowski'
na odwrociu numer inwentarzowy: '29499-2'

estymacja:
28 000 - 40 000 PLN
6 600 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja farmaceuty, Eugeniusza Wolskiego (1898-1974), Warszawa
kolekcja spadkobierców Eugeniusza Wolskiego, Polska-Kanada

„W tej chwili żółtawy, za wczesny motyl przeleciał mu nad głową w stronę miasta. Ciekawym, skąd on się wziął? – myślał Wokulski. – Natura miewa kaprysy i – analogie – dodał. – Motyle istnieją także w rodzaju ludzkim: piękna barwa, latanie nad powierzchnią życia, karmienie się słodyczami, bez których giną – oto ich zajęcie. A ty, robaku, nurtuj ziemię i przerabiaj ją na grunt zdolny do siewu. Oni bawią się, ty pracuj; dla nich istnieje wolna przestrzeń i światło, a ty ciesz się jednym tylko przywilejem: zrastania się, jeżeli cię rozdepcze ktoś nieuważny”.

Fragment pochodzi z tomu I, rozdziału VIII „Medytacje”. Wokulski podczas spaceru nad Wisłą porównuje siebie do pracującego „Robaka”, a arystokrację do lekkiego i beztroskiego „Motyla”. Rozważa w ten sposób swoją pozycję społeczną.





OBSERWACJA CODZIENNOŚCI WEDŁUG ANTONIEGO PIOTROWSKIEGO



Autoportret Antoniego Piotrowskiego, źródło: Wikimedia Commons



Portret Oskara Kolberga, źródło: POLONA

Antoni Piotrowski należał do pokolenia polskich malarzy, dla których obserwacja rzeczywistości i zainteresowanie życiem codziennym stanowiły ważny element praktyki artystycznej. Uczył się w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, a następnie studiował w Monachium i krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Od 1873 roku dzielił pracownię w Hotelu Europejskim wraz z Józefem Chełmońskim i Stanisławem Witkiewiczem. Wiele jego prac poświęconych było życiu wsi, które poznawał również podczas wypraw malarskich, m.in. na Podole. Jego twórczość łączyła realizm z zainteresowaniem tematyką ludową, a później także historyczną i fantastyczną.

Prezentowane Kobiety w polu wpisują się w ten nurt jego twórczości. Kameralne przedstawienie kobiet podczas pracy na wsi kieruje uwagę ku codzienności, która przez malarzy drugiej połowy XIX wieku coraz częściej stawała się samodzielnym przedmiotem artystycznej obserwacji. Piotrowski nie traktuje wiejskich bohaterek wyłącznie jako elementu pejzażu. Ich obecność pozwala uchwycić charakter wiejskiego środowiska, jego rytm i obyczajowość. Zainteresowanie ubiorem, pracą i sposobem funkcjonowania mieszkańców wsi zbliża obraz do swoistego dokumentu obyczajowego, choć pozostaje on przede wszystkim dziełem malarskim.

Takie podejście można zestawić z rozwijającą się w XIX wieku etnografią i etnologią, które coraz bardziej systematycznie zajmowały się poznawaniem kultury ludowej, jej obyczajów, strojów, wierzeń i codziennych praktyk. Szczególne znaczenie miał tu dorobek Oskara Kolberga, którego wielotomowe opracowania dokumentowały kulturę różnych regionów ziem polskich. W tym samym klimacie intelektualnym kształtowało się pozytywistyczne przekonanie o wartości obserwacji, gromadzenia faktów i poznawania społeczeństwa poprzez jego rzeczywiste życie. Zmienił na: (Henryk Markiewicz, Pozytywizm, wyd. 7, Warszawa 2004, s. 401-403).

Kobiety w polu można więc odczytać jako malarską paralelę do tego zainteresowania: artysta, podobnie jak współczesny mu badacz kultury, zwraca się ku codzienności ludzi dotąd rzadko obecnych w centrum sztuki. Wiejska scena staje się tym samym nie tylko obrazem pracy, lecz także świadectwem zainteresowania kulturą i społeczną różnorodnością dawnej Polski.

7 Ψ Σ

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

"Noc księżycowa", 1877

olej/plótno, 76 x 144 cm

sygnowany, opisany i datowany l.d.: 'JOZEF CHELMONSKI | pARIS 1877'

inne historyczne tytuły: An Extensive Winter Landscape with Horsedrawn Sleighs, Souvenir de Voyage pendant la nuit en Ukraine

oraz na krośnie opis: 'JOZEF CHEŁMONSKI | "POWROT W NOC ZIMOWA - THE RETURN ON THE WIRTER'S NIGHT" |

75 X 143 cm S.I.D. PARIS 1887 | See National Museum, Warsaw Nr. 73532'

estymacja:

2 400 000 - 3 500 000 PLN

561 000 - 818 000 EUR

„Z tego powodu z prawdziwą przyjemnością donosimy (...), że młody malarz polski p. Józef Chełmoński wykończył znakomity obraz, w którym okazuje się mistrzem. Od czasów Géricault nikt z taką siłą koni nie traktował”.

cyt. za: A. Biliński, Dwa listy Józefa Chełmońskiego, „Odra” 1978, nr 2, s. 81; cyt. za: „Gazeta Polska” 1877, z. 24 XII



POCHODZENIE:

zakup od artysty, luty 1877
kolekcja Goupil&Cie, luty-marzec 1877
kolekcja Perruisa (Perriusa), marzec 1877
kolekcja F. B. Jacomba, Anglia, lata 70. XX w.
dom aukcyjny Christie's, Londyn, luty 1975
dom aukcyjny Christie's, Londyn, październik 1975
kolekcja prywatna, Londyn

WYSTAWIANY:

Chelmoński. Chmielowski. Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874-1883, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 21 marca - 6 czerwca 2010

LITERATURA:

Józef Chelmoński 1849-1914, katalog wystawy, tom 2, red. Ewa Micke-Broniarek, Wojciech Głowacki, Warszawa 2024, s. 84, nr kat. 60 (il.)
Tadeusz Matuszczak, Chelmoński w księgach handlowych Goupil & Cie, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2014, nr 4, s. 650, nr kat. 4, il. 3
Tadeusz Matuszczak, Chelmoński poszukiwany, red. Elżbieta Charazińska, Radziejowice 2014., s. 48
Tadeusz Matuszczak, Józef Chelmoński „Wielki Piątek”.
Pierwszy publiczny pokaz obrazu od roku 1875, Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, od 9.12.2011, Radziejowice 2011., s. 13
Chelmoński.
Chmielowski. Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874-1883, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, red. Maria Gołąb, Poznań 2010., s. 307, nr kat. 107, s. 104 (il.)
Tadeusz Matuszczak, Chelmoński jedzie do Paryża; [w:] Tadeusz Matuszczak, Małgorzata Maria Grąbczewska, Paryski ślad Józefa Chelmońskiego.
Fotografie z „Teki Karola Smólskiego” znajdującej się w zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu, Radziejowice 2009, s. 23, il., S. 53, nr 21
Tadeusz Matuszczak, Józef Chelmoński, Kraków, 2003, s. 20, s. 47 (il.)
World Collectors Annuary, ed. Frederik A. van Braam, vol. 27, Delft 1975, s. 58

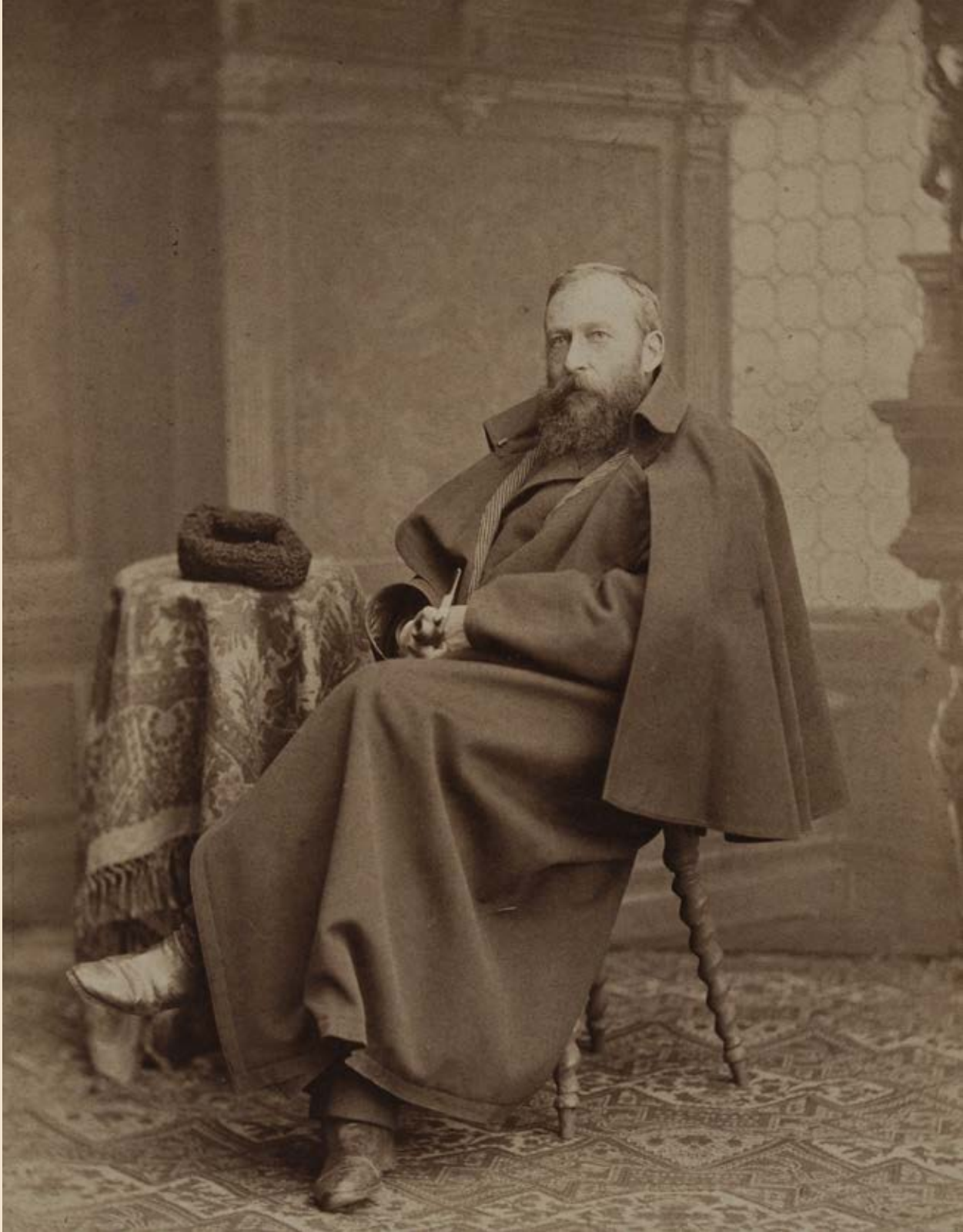
ARCHIWALIA:

Francja, Paryż, Biblioteka Polska w Paryżu, Teka Karola Smólskiego, Dar Karola Smólskiego z Paryża (zbiór fotografii obrazów Chelmońskiego ofiarowany przez malarza Cyprianowi Godebskiemu), k. 2
Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, Dieterle family records of French art galleries, Accession no. 900239, Series I: Goupil & Cie Ledgers, 1846-1879 oraz Series II: Galerie Boussod, Valadon ledgers, 1879-1919, rękopis, księga 9, s. 95, nr 11721



1849	•	Józef Chełmoński przychodzi na świat 6 listopada we wsi Boczki, jako syn Józefa Adama, ziemianina i Izabeli z Łoskowskich.
1867–1871	•	Kształci się w warszawskiej Klasie Rysunkowej oraz w prywatnej pracowni Wojciecha Gersona, który wywrze ogromny wpływ na twórczość Chełmońskiego, zwłaszcza w kwestii wiernego studiowania natury.
1871–1874	•	Przebywa w Monachium, gdzie krystalizuje się zarówno tematyka jego obrazów, jak i środki artystyczne, umożliwiające mu pogłębienie realizmu jego kompozycji.
1874	•	Osiada w Warszawie i wynajmuje razem z Antonim Piotrowskim pracownię na najwyższym piętrze Hotelu Europejskiego. Dołączają do nich także Stanisław Witkiewicz i Adam Chmielewski.
1875	•	Wystawia w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych obrazy, które będą zaliczane do szczytowych osiągnięć dojrzałego realizmu, m.in. „Babie lato”. Rozgoryczony ostrą krytyką dzieł zaczyna myśleć o opuszczeniu Warszawy.
1876	•	Przy pomocy Cypriana Godebskiego wyjeżdża do Paryża, gdzie wystawia na Salonie w 1876, 1878 i w 1882 roku.
1878	•	W Warszawie bierze ślub z Marią Szymanowską.
1878	•	Adolphe Goupil zawiera z Chełmońskim umowę na prawo pierwokupu jego obrazów.
1882	•	Otrzymuje „mention honorable” na Salonie Paryskim za kompozycje „Przed karczmą” i „Postój kozaków” z tego samego roku.
1887	•	Powrót artysty do kraju.
1888	•	Nabywa skromnym dworek we wsi Kuklówka, koło Grodziska Mazowieckiego, w którym pozostanie do końca życia. Zmiana stylu życia powoduje rozpad małżeństwa z Marią z Szymanowskich. Powstają pierwsze „czyste pejzaże” stanowiące punkt zwrotny w twórczości Chełmońskiego.
1889	•	Otrzymuje Grand Prix na Exposition Universelle w Paryżu.
1890	•	Wielki sukces pierwszej indywidualnej wystawy Chełmońskiego w warszawskiej Zachęcie, na której rozsprzedają się niemal wszystkie obrazy.
1893	•	Bierze udział w „World’s Columbian Exposition” w Chicago.
1897	•	Chełmoński zostaje wybrany na honorowego prezesa Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka” w Krakowie.
1899	•	Muzeum Narodowe w Krakowie nabywa „Czwórkę” (1881) Chełmońskiego do swoich zbiorów.
1904	•	Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie zalicza go w poczet członków honorowych.
1913	•	Otrzymuje nagrodę jubileuszową Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za całokształt działalności artystycznej.
1914	•	Umiera 6 kwietnia w Kuklówce po ataku apoplektycznym.

Józef Chełmoński, po 1887



JÓZEF CHEŁMOŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

W „KUŹNI POLSKIEGO REALIZMU” PRACOWNIA W HOTELU EUROPEJSKIM

W drugiej połowie XIX wieku Warszawa potrzebowała nowego spojrzenia na rzeczywistość. Młodzi artyści coraz wyraźniej odwracali się od akademickich reguł i idealizowanych obrazów świata. Chcieli malować to, co widzieli – ludzi, którzy żyli obok nich, znane z własnych doświadczeń pejzaże, codzienność pozbawioną dekoracyjnego retuszu. Jednym z miejsc, w których te nowe dążenia rozwinęły się najpełniej, była pracownia urządzona na najwyższym piętrze warszawskiego Hotelu Europejskiego. W 1874 roku spotkali się tam Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz,

Adam Chmielowski i Antoni Piotrowski, wraz z kolegami. Byli młodymi i ambitnymi artystami, głodnymi artystycznej niezależności. Poznali się na studiach w Monachium, a połączyło ich przekonanie, że malarstwo powinno czerpać z bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością. Atelier w Hotelu Europejskim stało się miejscem wspólnej pracy, dyskusji i konfrontowania różnych wizji sztuki. Wkrótce zaczęto postrzegać je jako jedną z najważniejszych przestrzeni, w której kształtował się polski realizm.

Dla Józefa Chełmońskiego był to moment przełomowy. Artysta nie szukał piękna w świecie wymyślonym przez akademicką tradycję ale dostrzegał je w otaczającej go rzeczywistości – często surowej i niepozornej. Wieś, chłopi, konie, zaprzęgi, drogi, pola czy codzienne zajęcia mieszkańców stały się pełnoprawnymi tematami malarstwa, zasługującymi na pełną i niepodzielną uwagę malarza i odbiorców sztuki. Chełmoński patrzył na nie bez dystansu czy idealizacji. Interesował go konkretny człowiek, konkretne miejsce i konkretny moment. To właśnie ta bezpośredniość stanowiła o sile jego realizmu. W jego obrazach życie nie potrzebowało historycznego czy mitycznego kostiumu, aby stać się motywem sztuki. Wystarczył Chełmońskiemu pędzący drogą koń, chłopska dziewczyna leżąca na trawie, zaprzęg przemierzający pusty pejzaż czy wieczorne światło rozlewające się nad polami. W tym sensie realizm artysty nie oznaczał chłodnego kopiowania natury, a był raczej sposobem patrzenia. Malarz obserwował rzeczywistość uważnie, potrafiąc jednocześnie nadać jej rytm, emocje i atmosferę.

Hotel Europejski stał się więc czymś więcej niż adresem na mapie Warszawy – był kuźnią polskiego realizmu. W tej skromnej pracowni na jego najwyższym piętrze dojrzewała generacja artystów, która zmieniła sposób widzenia polskiej rzeczywistości. Zamiast szukać tematów wyłącznie w odległej historii czy kulturze akademickiej Europy, malarze zaczęli przyglądać się temu, co znajdowało się tuż obok – polskiemu pejzażowi i jego mieszkańcom. Było to miejsce, w którym spotkały się obserwacja, doświadczenie i artystyczna niezależność. To tutaj realizm przestał być jedynie importowaną europejską tendencją, a zaczął nabierać wyraźnie polskiego charakteru. W twórczości Chełmońskiego obrazy tworzone właśnie w Hotelu Europejskim znalazły swój szczególnie sugestywny wyraz – zakorzenione w pejzażu, codzienności i pamięci o miejscach, które artysta znał z własnego doświadczenia. To właśnie dlatego ta pracownia pozostaje jednym z najważniejszych miejsc w historii polskiego realizmu – miejscem, gdzie codzienność polskiego ludu zostaje po raz pierwszy uznana za tak godny sztuki temat.



TRZY WERSJE GWIEŹDZISTEJ NOCY JÓZEFA CHEŁMOŃSKIEGO

Józef Chełmoński w latach 70. XIX wieku stworzył trzy wersje nocnego pejzażu. Pierwsza, „Noc księżycowa” z 1875 roku, zaginęła. Druga, powstała w 1876 roku, została zakupiona w listopadzie tego samego roku przez paryskiego marszanda Adolpha Goupila za 6 000 franków, a następnie odsprzedana nieznanemu nabywcy. Jej dalsze losy pozostawały nieznane aż do odnalezienia obrazu w Stanach Zjednoczonych w 2006 roku. Następnie obraz ten trafił do prywatnego kolekcjonera. Trzecia wersja, prezentowana w katalogu, powstała w 1877 roku. Po zakupie bezpośrednio od artysty trafiła do kolekcji Goupil & Cie., a następnie do kolekcji Perruisa i F. B. Jacomba w Anglii. W 1975 roku pojawiła się dwukrotnie na aukcji w londyńskim Christie’s, gdzie zakupił ją prywatny kolekcjoner. Każda z trzech realizacji stanowi odrębną próbę rozwiązania tego samego zagadnienia malarskiego. W najpóźniejszej wersji artysta rozbudowuje przede wszystkim wrażenie rozległości i pustki zimowego pejzażu. Na szeroko rozciągniętej polaci śniegu pojawia się zaprzęg z saniami, ukazany w ruchu i zestawiony z niemal bezkresnym horyzontem. Niewielka grupa ludzi i koni pozostaje podporządkowana ogromowi przestrzeni, a ciemne sylwetki wyraźnie odcinają się od jasnej powierzchni śniegu. Kompozycja opiera się więc na napięciu między dynamiką zaprzęgu, a pozornym bezruchem nocnego krajobrazu.

W porównaniu z wcześniejszymi realizacjami obraz z 1877 roku przynosi odmienne rozwiązanie kompozycyjne. Powracający motyw nie służy Chełmońskiemu do mechanicznego powtórzenia raz znalezionej formuły, lecz staje się punktem wyjścia do kolejnych eksperymentów z przestrzenią, światłem i ruchem. W prezentowanym dziele szczególnie silnie wybrzmiewa charakterystyczne dla artysty zainteresowanie naturą jako żywiołem przekraczającym skalę ludzkiego doświadczenia.

Istotnym punktem wyjścia dla tej postawy była nauka u Wojciecha Gersona, w którego prywatnej pracowni Chełmoński kształcił się w latach 1867-1870. Z jego szkoły wyniósł przywiązanie do czystości rysunku, a przede wszystkim przekonanie o konieczności bezpośredniego studiowania natury. Jak pisał Andrzej Ryszkiewicz, obok techniki malarskiej i pojęć estetycznych uformowanych w akademickiej pracowni Gersona artysta zachował „żarliwy stosunek do natury” (Andrzej Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie: romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989, s. 348). Zarazem jego indywidualność szybko przekroczyła ramy otrzymanego wykształcenia. Właśnie tę niezależność podkreślał później Stanisław Witkiewicz, określając Chełmońskiego jako artystę, który był „uczniem Gersona – a nade wszystko natury” (Stanisław Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, t. 1, Warszawa 1891, s. 27).

Takie rozumienie twórczości Chełmońskiego dobrze współbrzmi z uwagami Witkiewicza dotyczącymi jego malarstwa. Krytyk podkreślał znaczenie światła i barwy jako środków wyrażania nastroju, przy jednoczesnym szczególnym wyczuciu kształtu. Zwracał również uwagę na gwałtowny, niesystematyczny rozwój talentu Chełmońskiego, który miał posuwać się naprzód „gwałtownymi rzutami”. Trzy wersje nocnego pejzażu można odczytać właśnie jako świadectwo takiego sposobu pracy – nieustannego podejmowania tego samego zagadnienia i poszukiwania dla niego nowych rozwiązań.

Szczególnie intensywnym momentem tego rozwoju był okres związany z Pracownią w Hotelu Europejskim. We wrześniu 1874 roku Chełmoński powrócił do Warszawy i zamieszkał tam wraz ze Stanisławem Witkiewiczem i Antonim Piotrowskim. Skala aktywności artysty w tym czasie jest szczególnie wymowna, gdyż w okresie niewiele dłuższym niż rok namalował w tam aż dziewiętnaście obrazów wielkoformatowych. Był to zatem wyjątkowo intensywny czas twórczy, w którym doświadczenia wyniesione od Gersona, bezpośredni kontakt z naturą oraz konfrontacja z poszukiwaniami artystycznymi środowiska Europejskiego splatały się w kształtowaniu coraz bardziej samodzielnego języka malarskiego.

Pomimo prężnego działania pracowni w Hotelu Europejskim sprzedaż obrazów na gruncie warszawskim stała się dla Chełmońskiego dużym wyzwaniem. Wiedziony potrzebą zarobku i sugestiami kolegów zaczął rozważać opuszczenie kraju. Jak sam wspomina w liście do Antoniego Stygieńskiego: „Po powrocie do kraju musiałem walczyć z wielkimi trudnościami, aby wyrobić sobie jakie takie uznanie. Przyświecała mi tu, jak i w Monachium, przyjaźń i złote serce Stanisława Witkiewicza i Adama Chmielowskiego. Trudności te zwiększyły się do tego stopnia, że uległem namowom i zachęcie, aby wyjechać do Paryża. Tu pomogli mi swym poparciem pp. Godebscy i p. H. Modrzejewska” (List do Antoniego Sygietyńskiego, zapewne z przełomu lutego i marca 1907 r., [w]: Marcin Masłowski, *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego*, Warszawa 1965, s. 311).

Po wyjeździe do Paryża pod koniec 1875 roku Chełmoński szybko zdobył uznanie na tamtejszym rynku sztuki. Jego obrazy prezentowane na kolejnych Salonach wzbudzały zainteresowanie, a sukces artystyczny przekładał się na powodzenie finansowe. Ważną rolę jako paryskiego mecenasa Chełmońskiego odgrywał najpotężniejszy ówczesny marszand Adolph Goupil, właściciel firmy Goupil & Cie. Pan Goupil zainteresował się Chełmońskim podczas paryskiego Salonu w 1876 roku i od tego czasu aż do połowy 1881 roku firma Goupil & Cie. była głównym nabywcą obrazów artysty.

Choć obraz z 1877 roku nie powstał w Hotelu Europejskim, z okresem tym wiąże się koncepcja rozwijana przez artystę w kolejnych ujęciach nocnego pejzażu. Trzy wersje tematu, powstające w krótkim odstępie czasu, dobrze pokazują charakter tej pracy: zamiast zatrzymać się przy jednym rozwiązaniu, Chełmoński ponownie podejmował motyw, za każdym razem inaczej rozkładając akcenty między przestrzenią, ruchem, światłem i formą. Prezentowany obraz można więc postrzegać jako rezultat jednego z najbardziej twórczych i intensywnych momentów jego warszawskiej działalności, którą Antoni Piotrowski w 1918 roku wspominał tak: „Niczym niezmącona harmonia, wesołość szczerza, przyjaźń pewna. Największą rozkoszą dla każdego z nas było widzieć, że drugi robi rzecz dobrą, dobry obraz. Robota zaczynała się bez wielkich ceremonii od wczesnego rana. Józef spał na «łożu», w którym był jakiś stary siennik. Staś na środku pracowni «na firance», ja na mojej łóżczynie za piecem [...]” (Antoni Piotrowski, Józef Chełmoński: wspomnienie, Kraków 1918, s. 13-14).



Józef Chełmoński, Noc księżycowa, 1876, źródło: Wikimedia Commons



Józef Chełmoński, Noc księżycowa, 1875, reprodukowany [w:] Kłosy: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze, nauce i sztuce. 1876, t. 22, nr 552, s.53, źródło: Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa

JÓZEF BRANDT

1841-1915

"Siwek", około 1882

akwarela, ołówek, gwasz/papier, 18 x 17 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany monogramem p.d.: 'JB'
na odwrociu nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Warszawie oraz nalepka inwentarzowa z numerem: '103'

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
5 200 - 7 100 EUR

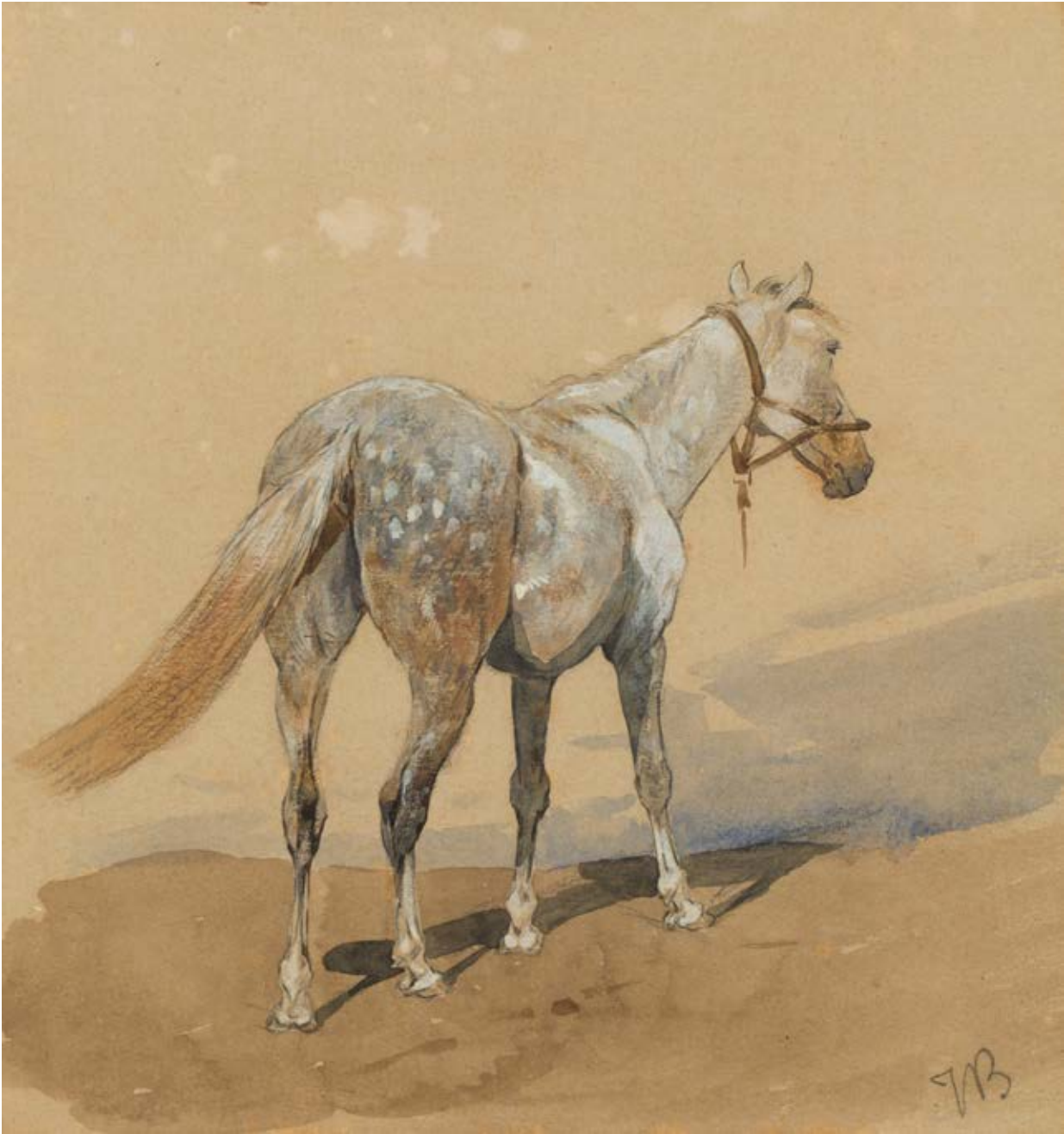
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Józef Brandt 1841-1915, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 22 czerwca - 30 września 2018

LITERATURA:
Józef Brandt 1841-1915, katalog wystawy, red. Ewa Micke-Broniarek, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 2018, nr kat. III/295, s. 166 (il.)

„ Koń ?.. - szepnął Wokulski i czegoś serce mu się ścisnęło.
Raz w marcu przechodząc Aleją Jerozolimską zobaczył tłum ludzi, czarny wóz węglarski stojący w poprzek drogi pod bramą, a o parę kroków dalej wyprężonego konia.
- Co się to stało?
- Koń złamał nogę - odparł wesoło jeden z przechodniów, który miał fiołkowy szalik na szyi i trzymał ręce w kieszeniach.
Wokulski mimochodem spojrzał na delikwenta. Chudy koń z wytartymi bokami stał przywiązany do młodego drzewka unosząc w górę tylną nogę. Stał cicho, patrzył wywróconym okiem na Wokulskiego i gryzł z bólu gałązkę okrytą szronem.
Dlaczego dziś dopiero przypomniał mi się ten koń? - myślał Wokulski - dlaczego ogarnia mnie taki żal?”

Fragment pochodzi z Tomu I, rozdziału VIII „Medytacje”. Przedstawia Wokulskiego, który przypomina sobie cierpiącego konia ze złamaną nogą. Wspomnienie wywołuje w nim silne współczucie i sprawia, że zaczyna dostrzegać cierpienie ludzi, zwierząt i całego otaczającego go świata.



1841	●	Rodzi się Józef Stanisław Adam Brandt. Ojciec, Józef Brandt jest lekarzem ordynacji Zamoyskich, matka Krystyna była uzdolnioną malarką amatorką, pochodzącą z rodziny o zamiłowaniach artystycznych.
1845	●	Rodzina przenosi się do Warszawy. Rok później umiera ojciec przyszłego malarza. Za wykształcenie młodego Józefa będą odtąd odpowiedzialni matka oraz wuj Stanisław Lessel. Z pierwszych lat dzieciństwa chłopiec zaczerpnął ogromne zamiłowanie do malarstwa, muzyki oraz jazdy konnej.
1849	●	Józef Brandt rozpoczyna naukę w szkole realnej Jana Nepomucena Leszczyńskiego w Warszawie. Od 1854 roku uczy się w Instytucie Szlacheckim w Warszawie. Artysta zaczyna naukę rysunku u Juliusza Kossaka.
1858	●	Brandt wyjeżdża do Paryża. Weryfikuje plany nauki w École Centrale des Arts et Manufactures i za sprawą znajomości z Kossakiem i Henrykiem Rodakowskim zwraca się ku malarstwu.
1860–61	●	Powstają pierwsze prace olejne i akwarelowe osnute wokół dawnej literatury. Debiutuje w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.
1863	●	Przed powstaniem styczniowym Brandt wyjeżdża do Monachium. Zostaje przyjęty do Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Artysta rozpoczyna kolekcjonowanie dawnych militariów, strojów czy instrumentów, które niebawem wypełnią jego pracownię.
1865	●	Powstaje pierwszy monumentalny obraz artysty, „Chodkiewicz pod Chocimiem”.
1869	●	Po raz pierwszy zostaje zaproszony na prywatną wizytę do księcia Luitpolda Wittelsbacha – księcia i regenta Bawarii. W tym samym roku podczas wystawy międzynarodowej w Glaspalast w Monachium zostaje odznaczony przez księcia medalem I klasy. To pierwsza z prestiżowych nagród, które w przyszłości otrzyma artysta.
1870	●	Obraz Brandta „Tabor – Powrót spod Wiednia” zostaje kupiony z wystawy w Wiedniu do zbiorów cesarza Franciszka Józefa. To pierwszy prestiżowy zakup jego dzieła do kolekcji publicznej. Od początku lat 70. artysta zyskuje w środowisku artystycznym Monachium duże uznanie i sławę. Liczni polscy artyści przybywający do Monachium zostawali uczniami malarza.
1871	●	Artysta mieszka przy Schillerstraße 13 i wynajmuje pracownię Schwanthalerstraße 19. Staje się ona licznie komentowanym, wręcz sławnym salonem i muzeum kolekcji Brandta.
1877	●	Brandt zostaje członkiem zwyczajnym Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie. Artysta bierze ślub z Heleną Pruszkową z Woyciechowskich.
1878	●	Otrzymuje tytuł królewskiego profesora Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. „Powitanie stepu” zostaje nagrodzone złotym medalem I klasy na wystawie powszechnej w Paryżu. Na świat przychodzi pierwsza córka artysty, Krystyna Brandt.
1879	●	Artysta wyjeżdża do majątku żony w Orońsku. Od tego czasu Orońsko stanie się istotnym miejscem letnich plenerów uczniów i przyjaciół artysty.
1880	●	Na świat przychodzi druga córka artysty, Aniela Brandt.
1884	●	Artysta udaje się w dwumiesięczną podróż po Ukrainie. To jedna z wielu inspirujących podróży w tamten rejon, które artysta odbywał już od lat 60. XIX w.
1892	●	Liczne zaszczyty, którymi został obdarzony artysta znajdują swoje zwieńczenie przez odznaczenie Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi Korony Bawarskiej. Tym samym otrzymuje bawarski tytuł szlachecki.
1898	●	Zostaje odznaczony Orderem Maksymiliana.
1904	●	Na świat przychodzi pierwsze z wnucząt artysty. Brandt coraz bardziej poświęca się hodowli koni i zajmuje sprawami gospodarskimi w Orońsku.
1908	●	Powstaje ostatni monumentalny obraz, „Bogurodzica”.
1911	●	Uroczyste obchody siedemdziesiątych urodzin artysty w Monachium.
1915	●	Brandtowie w 1914 roku powrócili do Orońska, gdzie zatrzymał ich wybuch wojny. Artysta zmarł i został pochowany w Radomiu.

Portret Józefa Brandta, około 1875. Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch



JÓZEF BRANDT: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

MALARZ JÓZEF BRANDT „Z WARSZAWY”



Pracownia Józefa Brandta w Monachium, 1885/1915, fot. Carl Teufel, źródło: Bildarchiv Foto Marburg

Akwarela „Siwek” przedstawia konia uchwyconego w spokojnym, niemal intymnym momencie. Zwierzę widzimy od tyłu i lekko z boku, stojące na otwartej przestrzeni. Jasna sylwetka konia wyraźnie odcina się od stonowanego tła, a jego smukła figura, opuszczona głowa i swobodnie opadający ogon nadają przedstawieniu charakter odpoczynku i wyciszenia. Brandt nie buduje tutaj rozbudowanej narracji ani nie umieszcza konia w efektownej scenie batalistycznej. Przeciwnie – skupia uwagę na samym zwierzęciu, jego sylwetce i delikatnym ruchu.

Koń zajmuje w twórczości Józefa Brandta miejsce szczególne. Artysta należał do najbardziej rozpoznawalnych i cenionych polskich malarzy drugiej połowy XIX wieku, a jego popularność była w znacznej mierze związana właśnie z przedstawieniami koni, jeźdźców, scen wojennych i rodzajowych rozgrywających się w kresowym krajobrazie. Brandt potrafił z niezwykłą swobodą oddawać ruch – pęd konia, gwałtowność walki, moment napięcia i dynamiczne układy wielu postaci. Siwek pokazuje jednak inną stronę tego talentu: zamiast spektakularnego ruchu pojawia się skupienie na pojedynczym zwierzęciu i jego spokojnej obecności.

Brandt był artystą, którego twórczość wyjątkowo dobrze odpowiadała gustom publiczności swojej epoki. Ryszkiewicz zauważał, że odbiorcy szczególnie cenili wówczas fabułę, atrakcyjną scenerię, intensywność barw, porywający ruch, elegancję, egzotykę i niecodziennność tematu, a Brandt spełniał te oczekiwania na każdej płaszczyźnie. Jego obrazy były więc nie tylko cenione artystycznie, ale także bardzo dobrze odpowiadały zapotrzebowaniu rynku. To ważne dla zrozumienia jego ogromnego sukcesu i popularności. (Andrzej Ryszkiewicz, Malarstwo polskie: romantyzm, historyzm, realizm, Warszawa 1989, s. 321-322)

Warto przy tym pamiętać, że Brandt był artystą silnie utożsamianym z polskością. Choć większość życia spędził w Bawarii, jego malarstwo budowało obraz dawnej Rzeczypospolitej: kresów, Ukrainy, szlachty, Kozaków, wojska i konnej kultury dawnego świata. Badacze twórczości Józefa Brandta zwracali uwagę na szczególną rolę polskiego charakteru jego obrazów, podkreślano nawet przez dopisywanie przy podpisie określenia „z Warszawy”.

Popularność Brandta była przy tym tak duża, że jego sposób malowania szybko znalazł naśladowców. Stanisław Witkiewicz, choć oceniał jego twórczość znacznie bardziej krytycznie, przyznawał mu „rzeczywiste poczucie harmonii koloru” i wycucie malowniczości. Jednocześnie zarzucał artyście korzystanie z gotowych motywów i rozwiązań wypracowanych przez innych malarzy. Według Witkiewicza Brandt potrafił jednak tak zręcznie je przekształcać, że powstawały obrazy niezwykle atrakcyjne dla odbiorcy. Ta ambiwalentna ocena dobrze pokazuje miejsce Brandta w kulturze artystycznej XIX wieku: był niewątpliwie bardzo sprawnym i niezwykle popularnym malarzem, choć jego sukces rynkowy budził również krytykę części współczesnych mu artystów i krytyków. (Stanisław Witkiewicz, Sztuka i krytyka u nas, t. 1, Warszawa 1891, s. 549-556)

W tym miejscu Siwek interesująco spotyka się również z literackim światem Bolesława Prusa. W powieści „Lalka” koń jest jednym z motywów, za pomocą których Prus pokazuje wrażliwość Wokulskiego. W rozdziale „Medytacje” bohater wspomina wycieńczonego konia ze złamaną nogą, którego zobaczył przy Alejach Jerozolimskich. Widok cierpiącego zwierzęcia skłania go do refleksji nad ludzkim cierpieniem. Nie należy oczywiście traktować Siwka jako ilustracji tej sceny – Brandt przedstawia konia w zupełnie innym kontekście. Zestawienie obu dzieł jest jednak znaczące: zarówno u Brandta, jak i u Prusa koń przestaje być jedynie elementem dekoracyjnym i staje się pełnoprawnym obiektem obserwacji i emocji.



Plac Zamkowy z rogiem kamienicy przy ulicy Świętojańskiej, fot. Konrad Brandel, źródło: Mazowiecka Biblioteka Cyfrowa

MAKSYMILIAN GIERYMSKI

1846-1874

"Pejzaż jesienny z oraczem" ("Krajobraz jesienny z oraczem"), około 1868-1869

olej/plótno, 25 x 33,4 cm
sygnowany l.d.: 'M. Gierymski'
na górnej listwie krosna odręczny napis: 'M. Gierymski' oraz nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Poznaniu

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
71 000 - 94 000 EUR

OPINIE:
odręczne potwierdzenie autentyczności spisane przez wnuka Józefa Brandta, Macieja Prusaka z 28 listopada 1970 roku

POCHODZENIE:
zbiory malarza Józefa Brandta (do 1915 roku)
zbiory wdowy po Józefie Brandcie, Heleny Prusakowej
kolekcja Katarzyny Szuszczykiewicz, lata 70. XX wieku, Radom
dom aukcyjny Rempex, luty 2008
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa Maksymilian Gierymski. Dzieła, inspiracje, recepcja, Muzeum Narodowe w Krakowie, 25 kwietnia - 10 sierpnia 2014
Wystawa Chełmoński, Chmielowski, Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874-1883, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 21 marca - 6 czerwca 2010
Maksymilian Gierymski 1846-1874. Malarstwo i rysunek. Wystawa Monograficzna w setną rocznicę śmierci artysty, Muzeum Narodowe w Krakowie, 15 kwietnia - 30 czerwca 1975
Maksymilian Gierymski 1846-1874. Malarstwo i rysunek. Wystawa Monograficzna w setną rocznicę śmierci artysty, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 15 lutego - 6 kwietnia 1975
Maksymilian Gierymski 1846-1874. Malarstwo i rysunek. Wystawa Monograficzna w setną rocznicę śmierci artysty, Muzeum Narodowe w Warszawie, 19 listopada 1974 - 6 stycznia 1975

LITERATURA:
Maksymilian Gierymski (1846-1874). Katalog dzieł zebranych, red. Aleksandra Krypczyk-De Barra, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2019, s. 57 (il.), nr kat. I. 24, 60-62, s. 60-61 (il.)Wystawa Maksymilian Gierymski. Dzieła, inspiracje, recepcja, Muzeum Narodowe w Krakowie, katalog wystawy, Kraków 2014, s. 330 (il.), nr kat. I.1.23, 442, nr kat. I.1.23
Chełmoński, Chmielowski, Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874-1883, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2010, s. 290, nr kat. 29
Tomasz Lewicki, Paryżanie znowu w modzie, [w:] „Gazeta Antykwaryczna”/Sztuka.pl, nr 4, 2008, s. 46-48 (il.)
Włodzimierz Kalicki, Apetyt na Maksa, [w:] „Gazeta Wyborcza” (stołeczna), 14 marzec 2008, s. 14
Halina Stępień, Maksymilian Gierymski. Obraz i słowo, Warszawa 1983, s. 43, nr kat. 2, il. 2
Halina Stępień, Malarstwo Maksymiliana Gierymskiego, Ossolineum 1979, s. 170, nr kat. 48
Maksymilian Gierymski 1846-1874. Malarstwo i rysunek. Wystawa Monograficzna w setną rocznicę śmierci artysty, wkładka do katalogu wystawy: Prace odnalezione w czasie druku katalogu, red. Halina Stępień, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1975, s.1
Maksymilian Gierymski 1846-1874. Malarstwo i rysunek. Wystawa Monograficzna w setną rocznicę śmierci artysty, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 1975, s. 4





NAJSTROJOWY REALIZM MAKSYMILIANA GIERYMSKIEGO

„- W roku 1859 - prawil eks-obywatel - byłem o dzie-
więtnaście lat młodszy niż dziś i miałem z dziesięć
tysięcy rubli rocznie... Na owe czasy! panie Rzecki...
Co prawda, brało się nie tylko procent, ale i coś z ka-
pitału. Więc, jak przyszło uwłaszczenie...
- No - rzekłem - chłopci są także ludźmi, panie...
- Wirski - wtrącił rządca.
- Panie Wirski - rzekłem - chłopci...
- Wszystko mi jedno - przerwał - czym są chłopci”.

Fragment pochodzi z Tomu II, rozdziału II „Pamiętnik starego subiek-
ta”. Przedstawia rozmowę Rzeckiego z Wirskim o uwłaszczeniu chłopów
i jego konsekwencjach dla właścicieli ziemskich.

Na niewielkim płótnie Maksymiliana Gierymskiego „Pejzaż jesienny
z oraczem” z lat 1868-1869 rozciąga się jesienny, przygaszony kra-
jobraz. Ziemia jest ciemna i wilgotna, niebo ciężkie od chmur, a całą
scenę spowija miękkie, rozproszone światło. Na pierwszym planie
widzimy oracza pochylonego przy pracy oraz konie, które niemal
zlewają się z otaczającą ich przestrzenią. Nie ma tu monumentalnego
gestu ani wyraźnie zarysowanej opowieści. Człowiek i zwierzęta są
częścią pejzażu - tak samo jak brązowa ziemia, jesienna roślinność
i pochmurne niebo.

Obraz powstał w bardzo ważnym momencie twórczości Maksymiliana
Gierymskiego, artysty urodzonego w Warszawie w 1846 roku, a zmar-
łego zaledwie w wieku 28 lat, w 1874 roku w Bad Reichenhall. Kształcił
się w warszawskiej Klasie Rysunkowej, a następnie w Akademii mona-
chijskiej. Jego sztuka szybko jednak zaczęła wymykać się akademickim
schematom. Jak pisał Andrzej Ryszkiewicz, na tle naturalistycznego
malarstwa drugiej połowy XIX wieku, często przepełnionego dydakty-
zmem, Gierymski wyróżniał się wielką wrażliwością malarską, kulturą
i skupieniem. (Andrzej Ryszkiewicz, Malarstwo polskie: romantyzm,
historyzm, realizm, Warszawa 1989, s. 327-328)

W „Pejzażu jesiennym z oraczem” szczególnie dobrze widać to, co było
dla Gierymskiego istotą nowoczesnego malarstwa: obserwację natury,
zmiennność światła, atmosferę i rezygnację z efektownego upozowania.
Interesowało go światło rozproszone, wilgotna mgła, mrok, zmiany
barwy zależne od pory dnia i roku. Paradoks polegał jednak na tym,
że osiągnięcie takiej pozornej prostoty wymagało ogromnej pracy:
ostateczną wersję obrazu poprzedzał licznymi rysunkami i szkicami,
wielokrotnie zmieniał kompozycję i kolorystykę.

W tym miejscu warto spojrzeć na obraz przez pryzmat przemian
społecznych drugiej połowy XIX wieku. Oracz nie jest tu bohaterem
historycznym ani idealizowanym przedstawicielem ludu. Jest przede
wszystkim człowiekiem przy pracy. Ten sposób przedstawiania chłopca
ma szczególne znaczenie w epoce, w której kwestia chłopska należała
do najważniejszych problemów społecznych. W Królestwie Polskim
jeszcze przed powstaniem styczniowym dyskutowano o zniesieniu
pańszczyzny i reformie stosunków na wsi. W 1861 roku rozpoczęto
stopniowe odchodzenie od pańszczyzny, a manifest Rządu Narodowe-
go z 22 stycznia 1863 roku próbował pozyskać chłopów dla powstania,
obietując im własność użytkowanej ziemi. Ostatecznie car Aleksander
II ogłosił 2 marca 1864 roku ukaz o uwłaszczeniu chłopów, nadający
im na własność użytkowaną ziemię i znoszący pańszczyznę. Reforma
miała również znaczenie polityczne - była jednym ze sposobów odcią-
gnięcia chłopów od powstania styczniowego.

Nie oznacza to oczywiście, że „Pejzaż jesienny z oraczem” jest bezpo-
średnim komentarzem do uwłaszczenia. Oracz należy do świata, który
właśnie przechodził zasadniczą przemianę: dawne relacje między
dworem a wsią były rozbijane, a chłop coraz wyraźniej stawał się
samodzielnym właścicielem ziemi. W późniejszej Lalce Bolesław Prus
powróci do tego problemu, pokazując w rozmowie Rzeckiego z daw-
nym ziemianinem pamięć o świecie, który zmienił się między innymi
pod wpływem uwłaszczenia.



Maksymilian Gierymski, źródło: Mazowiecka Biblioteka Cyfrowa



10

WŁADYSŁAW SZERNER

1836-1915

Kozacki postój

olej/plótno, 40,5 x 81 cm

sygnowany l.d.: 'Władysław Szerner'

estymacja:

160 000 - 240 000 PLN

38 000 - 57 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa





W. G. S. 1864

11 Ψ Σ

MAURYCY GOTTLIEB
1856-1879

"Portret Laury, narzeczonej artysty", 1877

olej/plótno, 58 x 46 cm
na odwrociu na krośnie notatki numeryczne oraz nalepka firmy ramiarskiej

estymacja:
550 000 - 800 000 PLN
129 000 - 187 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Emila Beresa, Kraków
kolekcja dr. Rudolfa Beresa, Kraków
ponownie kolekcja Emila Beresa, Kraków
kolekcja J. Beres'a, Montreal, Kanada
kolekcja Gideona Rosensteina, Tel Awiw
kolekcja prywatna, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Wielka Brytania
dom aukcyjny Bonhams, Londyn, wrzesień 2024
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:
In the Flower of Youth: Maurycy Gottlieb 1856–1879, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 19 sierpnia - 20 października 1991
In the Flower of Youth: Maurycy Gottlieb 1856–1879, Muzeum Sztuki w Tel-Awiwie, Tel-Awiw, 16 maja - 20 lipca 1991

LITERATURA:
In the Flower of Youth: Maurycy Gottlieb 1856–1879, katalog wystawy, red. Nehama Guralnik, Eugen Kolb, Jerzy Malinowski, Muzeum Sztuki w Tel-Awiwie, Tel-Awiw 1991, s. 76 (il. nr 47 detal), 131 (il.), nr kat. 17
Zofia Sołtysowa, Dzieło Maurycego Gottlieba, [w:] „Rocznik Krakowski”, t. 47, 1976, s. 161, 164 (il. nr. 22 inny portret Laury, narzeczonej artysty z kolekcji Beresa), 178
Eugene Kolb, In the Flower of Youth, [w:] „Ofakim”, rok 12, nr 1(41), red. Zvi Zohar, 1958, s. 9 (il.)

„Błogosławieni cisi... Błogosławieni smutni...”
Do tacy podeszła młoda, uróżowana dziewczyna. Położyła srebrną czterdziestówkę, ale nie śmiała dotknąć krzyża. Klęczący obok z niechęcią patrzyli na jej aksamitny kaftanik i jaskrawy kapelusz. Ale gdy Chrystus szepnął: „Kto z was jest bez grzechu, niech rzuci na nią kamieniem”, padła na posadzkę i ucałowała jego nogi jak niegdyś Maria Magdalena”.

Fragment pochodzi z Tomu I, rozdziału IX „Kładki, na których spotykają się ludzie różnych światów”. Wokulski w Wielki Piątek odwiedza kościół, gdzie obserwuje kwestujących oraz modlących się ludzi.



LAURA ROSENFELD

MUZA I UTRACONA MIŁOŚĆ MAURYCEGO GOTTLIEBA



Maurycy Gottlieb, Portret Laury Henschel-Rosenfeld, 1877, źródło: Wikimedia Commons



Maurycy Gottlieb, Autoportret w stroju polskiego szlachcica, 1874, źródło: Archiwalia DESA Unicum

Maurycy Gottlieb należy do grona najwybitniejszych talentów malarstwa polskiego drugiej połowy XIX wieku, których twórczość została przerwana przedwcześnie. Urodzony w 1856 roku w Drohobyczu, w rodzinie żydowskiej, kształcił się w Wiedniu, Krakowie i Monachium, pozostając pod silnym wpływem akademizmu, a zarazem rozwijając własny, coraz bardziej indywidualny język malarski. Szczególnie miejsce w jego dorobku zajmowała tematyka żydowska - zarówno historia i tradycja, jak i sceny związane z życiem religijnym i obyczajowym. W późniejszych pracach artysta podejmował także zagadnienie wspólnej historii Polaków i Żydów, wpisując własną twórczość w szerszą refleksję nad tożsamością i dziedzictwem obu społeczności. (Mariusz Karpowicz, Sztuka Warszawy, Warszawa, 1986, s. 322-346. Autorka tekstu: Maria Kwiatkowska)

Prezentowany Portret Laury powstał w 1877 roku, w jednym z najbardziej intensywnych okresów działalności Gottlieba. Przedstawia młodą kobietę w półpostaci, ukazaną frontalnie na ciemnym tle. Jasno oświetlona twarz skupia na sobie uwagę widza, a bezpośrednie, pełne powagi spojrzenie nadaje wizerunkowi wyjątkową siłę psychologiczną. Laura została ukazana w stroju przywodzącym na myśl renesansową suknię, z jasną bluzką o wysokim kołnierzyku oraz złotą ozdobą z medalionem na piersi. Prostota kompozycji pozwala artyście skoncentrować się na twarzy modelki i subtelnych niuansach jej wyrazu.

Laura Rosenfeld, pochodząca z zasymilowanej żydowskiej rodziny, urodziła się w Brnie na Morawach, a po śmierci ojca zamieszkała z matką w Wiedniu. To właśnie tam, pod koniec 1875 lub na początku 1876 roku, poznała Gottlieba. Oboje byli wówczas bardzo młodzi - mieli około osiemnastu lat. Zafascynowany Laurą artysta szybko się jej oświadczył. Jej twarz stała się następnie jednym z powracających motywów jego malarstwa.

Historia tego uczucia nadaje portretowi szczególnie osobisty wymiar. Gottlieb, który w swoich obrazach wielokrotnie przedstawiał kochanków i bohaterów tragicznych historii miłosnych, sam doświadczył rozpadu własnego związku. Późnym latem 1877 roku Laura zerwała kontakt z artystą, wybierając przyszłość u boku berlińskiego bankiera Leo Henschela. Dwa lata później, 17 lipca 1879 roku, Gottlieb nagle zmarł w wieku zaledwie dwudziestu trzech lat. Laura poślubiła Henschela 3 lipca tego samego roku - zaledwie kilkanaście dni przed śmiercią artysty.

W tym kontekście portret z 1877 roku nabiera niemal symbolicznego znaczenia. Jest nie tylko wizerunkiem młodej kobiety, lecz także świadectwem krótkiego okresu, w którym Laura była narzeczoną i muzą Gottlieba. Jej obecność w jego twórczości łączyła sferę osobistą z artystyczną: jej rysy powracały w przedstawieniach bohaterek literackich, biblijnych i historycznych, a także w monumentalnych kompozycjach związanych z kulturą żydowską.

Portret wpisuje się zarazem w charakterystyczny dla Gottlieba sposób ujmowania postaci ludzkiej. Choć artysta marzył przede wszystkim o wielkich kompozycjach historycznych, właśnie w portretach najpełniej ujawniał swój talent obserwatora. Kobięce wizerunki jego autorstwa mają charakter subtelnych, lirycznych studiów urody i tajemnicy, przy jednoczesnym zachowaniu silnego ładunku psychologicznego. W przypadku Laury osobisty charakter przedstawienia dodatkowo spleta się z żydowską tożsamością obojga młodych ludzi oraz z twórczością artysty, dla którego tradycja i historia Żydów stanowiły jeden z najważniejszych obszarów artystycznej wypowiedzi.

12 Ψ Σ

MAURYCY GOTTLIEB

1856-1879

"Targ niewolników w Kairze", 1877

olej/deska, 27 x 20 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'M. GOTTLIEB 1877'

na odwrociu nalepka wystawowa z Muzeum Sztuki w Tel-Awiiw, nalepka firmy ramiarskiej oraz nalepka inwentarzowa

estymacja:

120 000 - 160 000 PLN

29 000 - 38 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Emila Beresa, Kraków

kolekcja dr. Rudolfa Beresa, Kraków

kolekcja Josefa Stieglitza, Tel-Awiiw

kolekcja I. Kiwkowitza-Haramati, Petah-Tikwa

kolekcja prywatna, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

dom aukcyjny Bonhams, Londyn, wrzesień 2024

WYSTAWIANY:

Fragmented Mirror: Exhibition of Jewish Artists, Berlin, 1907, Muzeum Sztuki w Tel-Awiiw, Tel-Awiiw, 16 czerwca -

10 października 2009

In the Flower of Youth: Maurycy Gottlieb 1856–1879, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 19 sierpnia -

20 października 1991

In the Flower of Youth: Maurycy Gottlieb 1856–1879, Muzeum Sztuki w Tel-Awiiw, Tel-Awiiw, 16 maja - 20 lipca 1991

Maurycy Gottlieb 1856-1879. Commemorative Exhibition on the Occasion of the Centennial of his Birth, The Bezalel National

Museum, Jerozolima, luty-marzec 1956

Maurycy Gottlieb 1856-1879. Wystawa Pamiątkowa, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków, 24 czerwca -

31 lipca 1923

LITERATURA:

Fragmented Mirror: Exhibition of Jewish Artists, Berlin, 1907, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Tel-Awiiw, Tel-Awiiw 2009

Jerzy Malinowski, Maurycy Gottlieb, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1997, s. 59 (il.), 60, nr kat. 42

In the Flower of Youth: Maurycy Gottlieb 1856–1879, katalog wystawy, red. Nehama Guralnik, Eugen Kolb, Jerzy Malinowski,

Muzeum Sztuki w Tel-Awiiw, Tel-Awiiw 1991, s. 61 (il. nr 32), 151 (il.), nr kat 33

Maurycy Gottlieb 1856-1879. Commemorative Exhibition on the Occasion of the Centennial of his Birth, katalog wystawy,

The Bezalel National Museum, Jerozolima 1956, nr kat. 8 (il.)

Maurycy Gottlieb 1856-1879. Katalog Wystawy Pamiątkowej, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych

w Krakowie 1923, str. nlb.(il.), nr kat. 9

„— Otóż nieprawda, on udawał, że ją kocha, kłamał, że ubóstwia... Ale przy najpierw-
szej sposobności dowiódł, że nawet nie traktował jej jak równego sobie człowieka, ale
jak niewolnicę, której za chwilę słabości można założyć powróż na szyję, wyciągnąć na
rynek, okryć sromotą... O, wy panowie świata, obłudnicy!... Dopóki was zaślepia zwierzęcy
instynkt, włóczycie się u nóg, gotowicie spełnić podłość, kłamiecie: ty najdroższa... ty
ubóstwiana... za ciebie oddałbym życie... Kiedy zaś biedna ofiara uwierzy waszym krzywo-
przysięstwom, zaczynacie się nudzić, a jeżeli i w niej odezwie się ludzka, ułomna natura,
depczenie ją nogami... Ach, jakie to oburzające, jakie to nikczemne...”.

Fragment pochodzi z II tomu, z rozdziału XVII „Dusza w letargu”. Wokulski rozmawia z panią Wąsowską o małżeństwie
barona Dalskiego, zdradzie jego żony Eweliny ze Starskim oraz o różnicach w społecznych oczekiwaniach wobec kobiet
i mężczyzn.



1856		28 lutego przychodzi na świat w Drohobyczu Maurycy Gottlieb. Jest pierwszym dzieckiem Felicji z Tigermanów i Izaaka Gottlieba, który prowadzi firmę zajmującą się destylacją parafiny i wydobyciem ropy. Bracia Maurycego: Marcin, Filip i Leopold również zostaną artystami, Stanisław będzie prawnikiem, siostra Anna, powierniczka Maurycego – nauczycielką. Najmłodsza córka małżeństwa Gottliebów, Róża Jadwiga w przyszłości zwiąże się z malarzem Mieczysławem Jakimowiczem.
1863–69		Maurycy Gottlieb rozpoczyna naukę w Drohobyczu, w prowadzonej przez ojców bazylianów szkole elementarnej, następnie uczy się w gimnazjum realnym im. Franciszka Józefa. W 1869 kontynuuje edukację we lwowskim gimnazjum, z którego zostanie relegowany za wykonanie karykatury nauczyciela. Zmuszony przenieść się do szkoły w miejscowości Stryj, eksternistycznie otrzymuje świadectwo jej ukończenia. W tym czasie zostaje zauważony jego talent plastyczny: rysunku uczył się jeszcze w Drohobyczu, we Lwowie uczęszczał do prywatnej szkoły malarza Michała Godlewskiego.
1871–73		Wyjeżdża do Wiednia, aby rozpocząć naukę w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Kształci się u Karla Wurzingera, Karla Mayera i Karla von Blaasa. W 1873, podczas wystawy powszechnej, poznaje dzieła polskich malarzy. Jego uwagę zwraca przede wszystkim twórczość Jana Matejki i jego „Rejtan”.
1874		Gottlieb przenosi się do Krakowa, gdzie w Szkole Sztuk Pięknych będzie studiować przez jeden semestr. Jego mistrzem staje się Jan Matejko. Wówczas powstaje „Autoportret w stroju polskiego szlachcica”. Zaprzyjaźnia się z malarzami Zbigniewem Papierskim i Walerianem Krycińskim. Ma miejsce debiut wystawowy artysty: prezentuje pierwsze olejne portrety, po roku nauki porzuca szkołę ze względu na konflikt z jednym z profesorów i antysemitkie wystąpienie jednego ze studentów. Ponownie wyjeżdża na studia do Wiednia.
1875		Wyjeżdża do Monachium, gdzie pod kierunkiem Karla von Piloty’ego studiuje w tamtejszej Akademii. Odkrywa zbiory Pinakoteki, w tym dzieła Rembrandta.
1876		Tworzy zaginiony dzisiaj obraz „Shylock i Jessyka” będący ilustracją do „Kupca weneckiego” William Szekspira. Dzieło zreprodukowane w prasie przynosi artyście popularność. Przenosi się do Wiednia.
1877		Rozpoczyna się najintensywniejszy okres twórczości Gottlieba. Wyjeżdża do Pesztu, gdzie ma pracować nad malowidłem: „Przyjęcie postów w sejmie węgierskim”. W Monachium otrzymuje od wydawnictwa Bruckmann zamówieniena wykonanie ilustracji do luksusowych edycji „Natana mędrca” Gottholda Ephraima Lessinga i „Uriela d’Acosta” Karla Gutzkowa. Kontrakt zostaje zerwany, Gottlieb uprzednio tworzy serię olejnych szkiców do utworu Lessinga.
1878		Przebywa w Wiedniu, Lwowie i Drohobyczu. Powstaje jego najważniejszy duży format: „Żydzi modlący się w synagodze podczas Jom Kippur”. Kondycja finansowa artysty znacznie się pogarsza ze względu na pożar w fabryce ojca. Dzięki stypendium wyjeżdża do Rzymu, gdzie przyjaźni się z Henrykiem Siemiradzkim. W Rzymie spotyka Jana Matejkę i zachęcony jego postawą powraca do Krakowa.
1879		Ponownie studiuje w Szkole Sztuk Pięknych. Pracuje nad kompozycjami ze wspólnej historii Polaków i Żydów. Podróżuje do Lwowa i Drohobycza. Umiera nagle 17 lipca w wieku 23 lat. 19 lipca odbywa się jego pogrzeb na cmentarzu żydowskim przy ulicy Miodowej. Legenda mówi, że do końca uroczystości przy jego grobie czuwali Henryk Siemiradzki i Jan Matejko.

Maurycy Gottlieb, fotografia portretowa z XIX wieku z kolekcji Schwadronea, Biblioteki Narodowej Izraela



MAURYCY GOTTLIEB: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

WANDALIN STRZAŁECKI

1855-1917

Klucznik Gerwazy, 1882

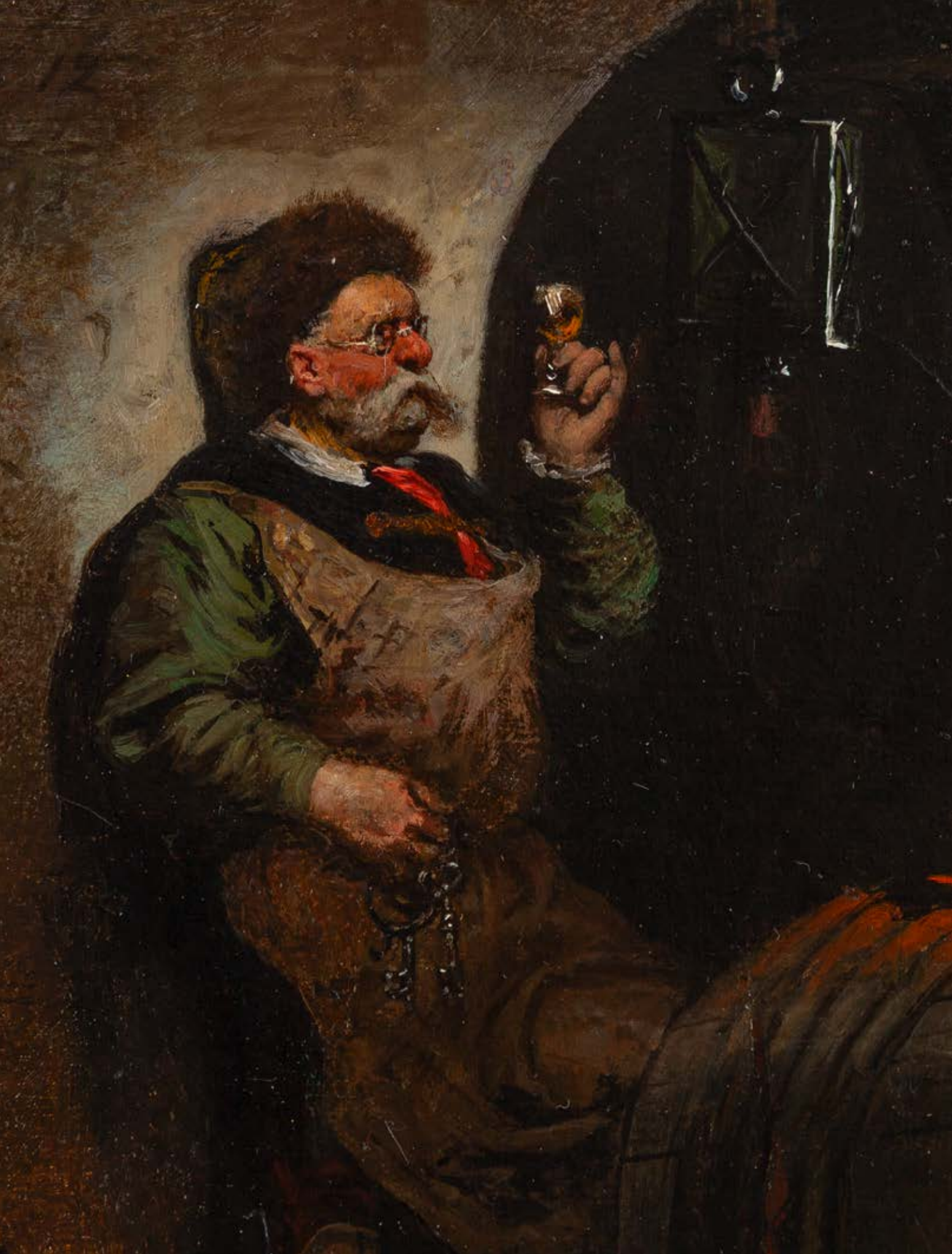
olej/tektura, 28 x 22 cm
opisany i datowany l.d: 'MONACHIUM 1882'
opisany na odwrociu: 'Wandalin Strzałeckii Monachium |>Klucznik Gerwazy<| z Pana Tadeusza<
oraz fragmentarycznie zachowana nalepka z opisem: 'WANDALIN STRZAŁECKI | Monachium 188[...] | "Kiper"'

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
5 200 - 7 100 EUR

„Obejrzawszy się, czy ma krawat na szyi, a zegarek i portmonetkę w kieszeniach, pan Ignacy wydobywał ze stolika wielki klucz i, trochę zgarbiony, uroczyście otwierał tylne drzwi sklepu obite żelazną blachą. Wchodzili tam obaj ze służącym, zapalali parę płomyków gazu i podczas gdy służący zamiatał podłogę, pan Ignacy odczytywał przez binokle ze swego notatnika rozkład zajęć na dzień dzisiejszy”.

Fragment pochodzi z Tomu I, rozdziału II „Rządy starego subiekta”. Przedstawia poranny, codzienny rytuał Ignacego Rzeckiego, który od 25 lat mieszka przy sklepie i z ogromną dokładnością wykonuje swoje obowiązki. Scena pokazuje jego przywiązanie do rutyny i etyki pracy.





LITERATURA I MALARSTWO KLUCZNIK GERWAZY W INTERPRETACJI WANDALINA STRZAŁECKIEGO

Adam Mickiewicz w wykładach paryskich wyrażał przekonanie, że sztuka plastyczna nie jest naturalnym powołaniem Słowian. Tym bardziej interesujący jest obraz Wandalina Strzałeckiego Klucznik Gerwazy z 1882 roku, będący próbą przełożenia na język malarstwa jednej z najbardziej charakterystycznych postaci Pana Tadeusza. Gerwazy, znany czytelnikowi przede wszystkim dzięki opisowi Mickiewicza, otrzymuje tu własny, wizualny kształt. Strzałecki nie przedstawia więc anonimowego szlachcica z epoki, lecz bohatera literackiego, którego wygląd i charakter zostały wcześniej określone przez poetę. (Adam Mickiewicz, Literatura słowiańska wykładana w Kolegium Francuskim. Rok 1843-1844, t. 4, Poznań 1865, s. 53)

Obraz ten można odczytać w szerszym kontekście szczególnie silnych w drugiej połowie XIX wieku związków literatury i malarstwa. Wiesław Olkusz wskazuje, że pozytywizm był okresem wyjątkowo intensywnego zbliżenia obu dziedzin. Przemiany zachodzące w malarstwie miały swój odpowiednik w literaturze, a pisarze coraz częściej interesowali się sztukami plastycznymi także jako krytycy i komentatorzy wystaw. Poszukiwano wspólnej płaszczyzny dla różnych form twórczości, czyli tego, co Michał Kabata określa jako „estetyczną i terminologiczną «Jednię» malarstwa i literatury”. (Michał Kabata, Warszawska batalia o nową sztukę, „Wędrowiec” 1884-1887, Warszawa 1978, s. 177)

Zbliżenie to miało wiele postaci. Literatura mogła przejmować od malarstwa sposób konstruowania obrazu, operować detalem, światłem, kolorem i kompozycją, tworząc opis niemal wizualny. Malarstwo z kolei czerpało z literatury gotowe tematy, postacie i sytuacje, które mogły zostać przełożone na język gestu, stroju, układu postaci i ekspresji. Było to więc nie tylko ilustrowanie książek, ale szersze zjawisko wzajemnego oddziaływania sztuk. Olkusz zwraca uwagę, że w epoce pozytywizmu szczególnie ważny stawał się postulat sztuki opartej na obserwacji natu-

ry i prawdy o człowieku, a krytycy domagali się również indywidualnego podejścia do dzieła oraz oceniania go nie tylko ze względu na temat, lecz także na sposób jego artystycznego opracowania. (Wiesław Olkusz, Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa: studia i szkice, Opole 1998, s. 11-20)

Klucznik Gerwazy jest ciekawym przykładem takiego dialogu sztuk, ponieważ Strzałecki bierze z literatury nie tylko temat, lecz gotową osobowość. Malarstwo pozwala zobaczyć bohatera, którego wcześniej poznaliśmy za pomocą słowa. To właśnie w takim przejściu od opisu literackiego do przedstawienia wizualnego ujawnia się jedna z najciekawszych możliwości zbliżenia obu dziedzin.

Co więcej, Pana Tadeusza można zestawić z późniejszą Lalką Bolesława Prusa. Gerwazy i Ignacy Rzecki są postaciami mocno zakorzenionymi w przeszłości, żyjącymi według wartości, które tracą znaczenie w zmieniającym się świecie. Gerwazy reprezentuje pamięć szlacheckiej Rzeczypospolitej i romantyczne myślenie o historii, Rzecki zaś jest już bohaterem epoki pozytywizmu, choć sam pozostaje wierny dawnym ideałom. Podobna różnica dzieli ich twórców: Mickiewicz jest poetą romantycznym, Prus - pisarzem pozytywistycznym. A jednak właśnie między tymi odległymi epokami można dostrzec ciągłość zainteresowania człowiekiem, pamięcią i historią.

Obraz Strzałeckiego pokazuje zatem, że literacki bohater może przekroczyć granice własnego dzieła i zacząć funkcjonować jako samodzielny obraz. W drugiej połowie XIX wieku literatura i malarstwo coraz częściej nie tylko spotykały się w obrębie wspólnych tematów, lecz także wzajemnie inspirowały i uzupełniały. Klucznik Gerwazy jest właśnie takim spotkaniem - romantycznej literatury Mickiewicza z malarstwem późniejszej epoki.



14

PANTALEON SZYNDLER

1846-1905

Portret damy w białym kapeluszu

olej/plótno (dublowane), 25,3 x 16,4 cm
sygnowany p.g.: 'P. Szyndler'
na odwrociu, na krośnię malarskim, numerowany: '337'
na ramie: stempel pracowni ramiarskiej
na ramie: nalepka domu aukcyjnego Agra-Art

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 200 - 10 600 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, marzec 2020
kolekcja prywatna, Polska

„Niegdyś wierzyłem, że są tu na ziemi,
Białe anioły z skrzydłami jasnymi...
Piękne anioły!... jasne skrzydła!... Pan Molinari, pan Starski i Bóg wie ilu jeszcze...
Oto skutki znajomości kobiet z poezji !
Trzeba było poznawać kobiety nie przez okulary Mickiewiczów, Krasińskich albo Słowac-
kich, ale ze statystyki, która uczy, że każdy biały anioł jest w dziesiątej części prostytutką;
no i jeżeli spotkałoby cię rozczarowanie, to choć przyjemne...”

Fragment pochodzi z Tomu II, rozdziału XV „Tempus fugit, aeternitas manet”. Wokulski, rozczarowany Izabelą, odrzuca romantyczny ideał kobiety i postanawia o niej zapomnieć.





15

EMILIA DUKSZYŃSKA-DUKSZTA

1837-1898

"Portret dziewczynki z koszem jabłek", 1887

olej/plótno, 72 x 57 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. Dukrzyńska | 1887'

na odwrociu na krośnię nalepka inwentarzowa oraz doklejona kartka z biogramem artystki

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 700 - 16 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Monachijczycy. Gierymscy, Stryjeńska, Wierusz-Kowalski, Chełmoński i inni, Muzeum Narodowe w Lublinie,
21 listopada 2025 – 8 marca 2026

LITERATURA:

Monachijczycy. Gierymscy, Stryjeńska, Wierusz-Kowalski, Chełmoński i inni, katalog wystawy, red. Beata Skrzydlewska,
Andrzej Frejlich, Muzeum Narodowe w Lublinie, s. 371 (il.)



EMILIA DUKSZYŃSKA-DUKSZTA

MALARKA W XIX-WIECZNEJ WARSZAWIE



Portret Emilii Dukszyńskiej - Dukszty, fot. Jan Mieczkowski, źródło: Mazowiecka Biblioteka Cyfrowa



Emilia Dukszyńska - Dukszta, Autoportret, 1890, źródło: Zbiory Cyfrowe MNW



Emilia Dukszyńska - Dukszta, Portret Julii z Bergsonów Lesser-Blatteisowej, 1869, źródło: Zbiory Cyfrowe MNW



W drugiej połowie XIX wieku obecność kobiet w polskim życiu artystycznym wyraźnie wzrastała, choć ich droga do profesjonalnego wykształcenia i samodzielnej kariery nadal była odmienna od drogi mężczyzn. Nauka rysunku należała do tradycyjnego programu edukacji dziewcząt, jednak najczęściej miała charakter ogólny i amatorski. Dopiero stopniowo rozwijające się możliwości kształcenia, prywatne pracownie, zagraniczne podróże oraz udział w wystawach pozwalały kobietom przekształcać zainteresowania artystyczne w działalność zawodową.

Warszawa odgrywała w tym procesie istotną rolę. Szczególne znaczenie miały prywatne lekcje u uznanych artystów, działalność wystawiennicza oraz rozwijający się rynek sztuki. Ważnym momentem była Wystawa Pracy Kobiet, otwarta 26 października 1877 roku w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa. Choć obejmowała przede wszystkim różne formy pracy ko-

biecej, jej znaczenie wykraczało poza prezentację rękodzieła: wpisywała aktywność zawodową kobiet w szerszą debatę nad ich prawem do pracy i samodzielnością ekonomiczną.

W tym właśnie środowisku rozwijała się kariera Emilii Dukszyńskiej-Dukszty, jednej z warszawskich malarek drugiej połowy XIX wieku. Urodzona w Petersburgu w rodzinie ziemiańskiej, rozpoczęła naukę malarstwa w Warszawie u Jana Ksawerego Kaniewskiego i Aleksandra Lessera. Następnie kontynuowała kształcenie za granicą: w Dreźnie u Juliusa Hübnera, później w Monachium, a w ostatnich latach życia odwiedziła również Paryż, Amsterdam i Antwerpię.

Dukszyńska-Dukszta była związana z warszawskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych od 1866 roku. Wystawiała tam swoje prace, a w 1877 roku otrzymała złoty medal na Wystawie Pracy Kobiet.

W kolejnych latach uczestniczyła także w wystawach warszawskich, m.in. w Salonie Aleksandra Krywulta, gdzie prezentowała prace w latach 1881-1896 oraz w Salonie Artystycznym w latach 1891-1893. Jej działalność wystawiennicza nie ograniczała się jednak do Warszawy. Prace artystki pokazywano również m.in. w Krakowie, Dreźnie, Petersburgu, Moskwie, Kijowie, Wiedniu, Pradze, Monachium i Paryżu.

Najważniejszym obszarem jej twórczości był portret. Źródła z epoki podkreślają, że właśnie jako portrecistka cieszyła się powodzeniem, wykonując zamówienia dla przedstawicieli arystokracji i mieszczaństwa. Malowała zarówno w technice olejnej, jak i pastelowej, podejmowała także tematykę rodzajową oraz przedstawienia dzieci. Jej dorobek obejmował portrety przedstawicieli znanych warszawskich rodzin, m.in. Potockich i Przeździeckich, a także portret jej nauczyciela Aleksandra Lessera.

Prezentowany w katalogu „Portret dziewczynki z koszem jabłek” z koszem jabłek jest właśnie przykładem tego rodzaju malarstwa w twórczości artystki. Dzięki zestawieniu wyrazistej twarzy dziewczynki, jasnych koronek i czerwieni owoców kompozycja zyskuje dekoracyjną, a zarazem intymną wymowę. Obraz stanowi interesujący przykład tej części dorobku Dukszyńskiej-Dukszty, w której portret dziecięcy łączył się z obserwacją obyczaju i zainteresowaniem szczegółem stroju.

Dukszyńska-Dukszta pozostaje tym samym ważnym świadectwem przemian zachodzących w warszawskim środowisku artystycznym XIX wieku. Jej działalność łączyła lokalną tradycję malarstwa warszawskiego z doświadczeniami zdobywanymi w europejskich centrach sztuki, a obecność jej prac na wystawach i w kolekcjach pokazuje, że kobiety stopniowo zajmowały coraz bardziej widoczne miejsce w profesjonalnym obiegu artystycznym.

16

HENRYK PIĄTKOWSKI

1853-1932

"Duet", 1882

olej/plótno, 125 x 103 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'H.PIĄTKOWSKI | 1882'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 400 - 36 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup w DESA, Warszawa, lata 80. XX w.

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

"Kłosa" 1890, t. 50, nr 1288, s.145 (il. na okładce)





Drzeworyt według obrazu Henryka Piątkowskiego „Koncert rodzinny”, „Tygodnik Illustrowany” 1880



Strona tytułowa z drzeworytem według obrazu Henryka Piątkowskiego, „Kłosy” 1890



Johannes Vermeer, Kobieta z lutnią przy oknie, ok. 1662-63, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork



Frans van Mieris, Kobieta przy klawikordzie (Duet), 1658, Staatliches Museum Schwerin

W KRĘGU HOLENDERSKICH INSPIRACJI

Henryk Piątkowski urodził się w 1853 roku w Kijowie, dzieciństwo spędził w rodzinnym majątku Ochmatów koło Humania. W 1868 roku przeniósł się do Warszawy, gdzie studiował jako wolny słuchacz na Wydziale Filologiczno-Historycznym oraz kształcił się malarzko w Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Rafała Hadziewicza, Aleksandra Kamińskiego i Marcina Zaleskiego. Wkrótce wyjechał do Monachium wraz z Józefem Chełmońskim i Alfredem Wieruszem-Kowalskim. W latach 1872–1875 studiował w tamtejszej akademii u Alexandra Wagnera i Karla von Piloty’ego, obracając się w środowisku polskich artystów nad Izarą, m.in. braci Gieryskich, Władysława Czachórskiego i Józefa Brandta. Po powrocie do Warszawy związał się ze środowiskiem artystycznym skupionym wokół Hotelu Europejskiego. Dzięki Cyprianowi Godebskiemu wyjechał do Paryża, gdzie mieszkał z Chełmońskim i zetknął się z twórczością impresjonistów oraz Édouardem Manetem. W 1879 roku przebywał także w Londynie. Ostatecznie osiadł w Warszawie, przejmując dawną pracownię Aleksandra Gieryskiego. Był aktywnym uczestnikiem życia artystycznego stolicy – współpracował z „Kurierem Codziennym”, współredagował „Świat Artystyczny” i należał do najważniejszych stowarzyszeń artystycznych epoki.

Pomimo dużej aktywności artystycznej i wystawienniczej zachowało się stosunkowo niewiele prac Henryka Piątkowskiego. Znaczna część dzieł pozostających w posiadaniu rodziny artysty spłonęła podczas II wojny światowej. Jego oeuvre cechuje duża różnorodność tematyczna. We wczesnej twórczości dominowały dwa nurty: akademickie malarstwo rodzajowe oraz przedstawienia o tematyce ludowej. Pierwszy z nich, wyraźnie inspirowany twórczością monachijskich profesorów artysty, obejmował eleganckie sceny i typy rodzajowe, jak prezentowany w katalogu obraz „Duet” z 1882. Drugi nurt koncentrował się przede wszystkim na scenach z życia ludności ukraińskiej, ukazywanych w realistyczny i pozbawiony idealizacji sposób. W okresie parysko-londyńskim rozwinęło się również zainteresowanie Piątkowskiego tematyką dramatyczną i naturalistyczną, widoczne w scenach o silnym ładunku ekspresji. Po powrocie do rodzinnego Ochmatowa artysta podejmował bardzo różnorodną tematykę, pozostając głównie w obrębie malarstwa rodzajowego. Po osiedleniu się w Warszawie malował przede wszystkim portrety oraz obrazy ołtarzowe.

Prezentowany w katalogu obraz „Duet” nawiązuje do wcześniejszego obrazu malarza „Próba duetu” z 1873, który ukazuje te same dwie młode panny podczas wspólnego muzykowania. Henryk Piątkowski świadomie sięga w tych kompozycjach do tradycji holenderskiego malarstwa rodzajowego XVII wieku, podejmując temat muzyki jako wyrafinowanej formy towarzyskiej komunikacji. Kompozycja z dwiema młodymi kobietami – jedna trzyma mandolinę, druga nuty – pozostaje wyraźnie zakorzeniona w ikonografii scen muzycznych rozwijanej przez mistrzów szkoły niderlandzkiej, takich jak Johannes Vermeer czy Frans van Mieris Starszy. Zarazem jednak Piątkowski przekształca dawny wzorzec zgodnie z estetyką końca XIX wieku, nadając scenie bardziej sentymentalny i dekoracyjny charakter, zamiast moralizatorskiego.

Bliskim odniesieniem jest „Kobieta z lutnią” Vermeera (ok. 1662–1663, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork). U holenderskiego mistrza muzyka staje się pretekstem do budowania subtelnej atmosfery ciszy i skupienia. Postać ukazana przy oknie, w miękkim świetle dziennym, zdaje się zawieszona pomiędzy grą a oczekiwaniem. Instrument muzyczny symbolizuje harmonię, ale także ulotność chwili i emocjonalną delikatność. Podobnie u Piątkowskiego muzyka pełni funkcję medium porozumienia między bohaterkami – ich spojrzenia i gesty budują intymny dialog pozbawiony narracyjnej dosłowności. Artysta, podobnie jak Vermeer, koncentruje uwagę na relacji między postaciami, wykorzystując instrument oraz zapis nutowy jako elementy organizujące kompozycję i znaczenie obrazu. Istotne są również analogie formalne. Zarówno Vermeer, jak i Piątkowski stosują wyciszoną, kameralną aranżację wnętrza, w której światło wydobywa faktury tkanin i modeluje twarze postaci. Jednak podczas gdy holenderski mistrz operuje chłodną równowagą i niemal geometrycznym porządkiem przestrzeni, Piątkowski wprowadza większą miękkość modelunku i bardziej emocjonalny ton. Intensywna czerwień sukni jednej z kobiet oraz połysk białej tkaniny drugiej zdradzają fascynację akademickim malarstwem salonowym XIX wieku.

Innym punktem odniesienia jest „Kobieta przy klawikordzie” Fransa van Mierisa Starszego (ok. 1665), gdzie scena muzykowania nabiera bardziej złożonego, moralizatorskiego charakteru. Van Mieris – reprezentant szkoły lejdejskich fijnschilders – budował swoje kompozycje jako wieloznaczne przedstawienia życia towarzyskiego, odczytywane przez współczesnych odbiorców poprzez system aluzji i symboli. Obecność mężczyzny towarzyszącego kobiecie przy instrumencie nadaje scenie wyraźny erotyczny podtekst. W kulturze holenderskiej XVII wieku wspólne muzykowanie często interpretowano jako metaforę flirtu lub gry miłosnej, a instrumenty strunowe należały do repertuaru znaków odnoszących się do zmysłowości i relacji damsko-męskich. Piątkowski przejmując od holenderskich mistrzów sam motyw muzykowania jako intymnego rytuału oraz upodobanie do dekoracyjnego detalu, lecz rezygnuje z dwuznaczności i moralizatorskiego tonu. W „Duecie” scena została niemal całkowicie oczyszczona z narracyjnego napięcia obecnego u van Mierisa. Relacja pomiędzy kobietami ma charakter emocjonalnej bliskości i estetycznej harmonii, a nie gry erotycznej. Artysta świadomie łągodzi dawną symbolikę, podporządkowując obraz nastrojowości i elegancji charakterystycznej dla późnego akademizmu. Z van Mierisem łączy go sposób opracowania detalu – dekoracyjność kostiumów, połysk instrumentu, miękkie światło wnętrza.

Równocześnie „Duet” nie jest jedynie historyzującą stylizacją. Piątkowski traktuje dawny motyw bardziej swobodnie, podporządkowując go nastrojowości charakterystycznej dla malarstwa końca XIX stulecia. W efekcie „Duet” można odczytywać jako świadomy dialog z tradycją holenderskiego malarstwa rodzajowego, w którym Piątkowski nie tyle rekonstruuje dawną formułę, ile adaptuje ją do oczekiwań odbiorcy końca XIX wieku.



FRANCISZEK KOSTRZEWSKI

1826-1911

"Sobótka", 1869

olej/plótno, 70,5 x 107 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'F Kostrzewski 1869'
na odwrociu, na ramie, p.g.: biała nalepka domu aukcyjnego Agra-Art
biała nalepka ewidencyjna

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 700 - 23 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Zofii Lipińskiej, w 1936
kolekcja prywatna, Polska
Agra-Art, czerwiec 2014
DESA Unicum, grudzień 2015
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1878
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1869
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1936

LITERATURA:
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 163
Franciszek Kostrzewski. Katalog prac, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Warszawa 1963, s. 165
Przewodnik. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie: Franciszek Kostrzewski 1826-1911, 1936 nr 117, s. 19, nr kat. 28
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1878, Warszawa 1879, s. 47
Przegląd artystyczny. Malarstwo, „Tygodnik Ilustrowany”, 1869, nr 90, s. 148
Michał Bałucki, Wystawa Sztuk Pięknych w Krakowie, „Kłosy”, 1869, nr 202, s. 263

„Zdawało mu się, że w tym wulkanicznym ognisku cywilizacji spotka go coś nadzwyczajnego, że tu zacznie się nowa epoka jego życia. Zarazem czuł, że rozpierzchnięte dotychczas wiadomości i poglądy zbiegają się w pewną całość, w jakiś system filozoficzny, który tłumaczył mu wiele tajemnic świata i jego własnego bytu.

„Czym ja jestem?” - pytał się nieraz i stopniowo formułował sobie odpowiedź:
„Jestem człowiek zmarnowany. Miałem ogromne zdolności i energię, lecz - nie zrobiłem nic dla cywilizacji”.

Fragment pochodzi z Tomu II, rozdziału III „Szare dni i krwawe godziny”. Przedstawia refleksje Wokulskiego po przyjeździe do Paryża, jego rozczarowanie własnym życiem oraz poczucie zmarnowanych możliwości.



KOMENTATORZY ŻYCIA CODZIENNEGO

FRANCISZEK KOSTRZEWSKI I BOLESŁAW PRUS

Obraz „Sobótka” z 1869 roku przedstawia nocne obchody Nocy Kupały. Wśród drzew, nad wodą, zgromadzili się uczestnicy święta, a centrum kompozycji wyznacza płonące ognisko. Nastrój buduje przede wszystkim światło: blask ognia rozświetla zacieniony pierwszy plan, podczas gdy w głębi pojawiają się chłodne tony nocy i różowa poświata świtu. Scena łączy więc obserwację obyczaju z efektami luministycznymi, czyniąc z ludowego święta nie tylko zapis tradycji, ale również malarskie studium światła.

Autor dzieła, Franciszek Kostrzewski należał do najważniejszych warszawskich obserwatorów życia codziennego XIX wieku. Studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, a następnie odbył podróż artystyczną przez Niemcy do Paryża. W 1869 roku, kiedy powstawała „Sobótka”, miał już ugruntowaną pozycję jako malarz, ilustrator i karykaturzysta. Szczególne znaczenie dla jego twórczości miały jednak nie tylko studia artystyczne, lecz również bezpośredni kontakt z rzeczywistością. Jako młody człowiek odbywał piesze wędrówki po kraju, dzięki którym poznawał życie polskiej wsi, jej obyczaje i folklor, ale także problemy społeczne. Sobótka jest właśnie przykładem przełożenia takich obserwacji na język malarstwa.

Kostrzewski jest jednak szczególnie ważny także w kontekście osoby Bolesława Prusa. Obu twórców łączyło zainteresowanie miejską społecznością, codziennym życiem oraz człowiekiem obserwowanym w jego naturalnym środowisku. Ich drogi spotkały się w warszawskiej prasie. Prus był pisarzem, Kostrzewski zaś rysownikiem i ilustratorem, ale obaj posługiwali się podobnym sposobem patrzenia na świat: wychwytywali nietypowe sytuacje, uproszczone typy ludzkie, zachowania i towarzyskie obyczajowe. Prus tak pisał o malarzu: „Kostrzewski notował tylko to z życia, co nadawało się do komedii, z której wyrывał pojedyncze i bardzo krótkie sceny, najczęściej rozgrywające się między dwoma osobami”. (Bolesław Prus, Kroniki, oprac. Z. Szwejkowski, t. V, Warszawa 1955, s. 278)

Związki między artystami nie ograniczały się zresztą do podobieństwa zainteresowań. Na przykład w 1877 roku w „Biesiadzie Literackiej” ukazały się humorystyczne ilustracje Kostrzewskiego do tekstu Prusa. Powstał w ten sposób swoisty dialog słowa i obrazu: literatura i rysunek wzajemnie się dopełniały, opisując tę samą rzeczywistość z dwóch perspektyw. (Zofia Mocarska-Tycowa, Tropy przymierzy: o literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem, Toruń 2005, s. 119-126)

Najważniejsze podobieństwo między Prusem a Kostrzewskim ujawnia się jednak w ich stosunku do codzienności. Obaj szczególnie interesowali się Warszawą i jej mieszkańcami. Pokazywali konkretne miejsca - Ogród Saski, Powiśle, Saską Kępę, ulice, cukiernie, teatry, sklepy czy miejsca rozrywki - i łączyli ich topografią z obserwacją społeczną. W ich twórczości pojawiają się przedstawiciele różnych warstw: mieszczaństwo, rzemieślnicy, urzędnicy, inteligencja, robotnicy, handlarze czy mieszkańcy najuboższych dzielnic. Dzięki temu zarówno rysunki Kostrzewskiego, jak i teksty Prusa tworzą swoistą panoramę dziewiętnastowiecznego miasta.

W tym sensie Kostrzewski i Prus wyrastają z tej samej tradycji uważnego obserwowania miasta i jego mieszkańców. Wczesne humoreski i scenki rodzajowe pisarza, skupione na codzienności, typach społecznych i obyczajach, stały się jednym ze źródeł jego późniejszej twórczości. Dzięki temu między rysunkami Kostrzewskiego a wielkimi powieściami Prusa można dostrzec ciągłość: od pojedynczej sceny i charakterystycznego typu ludzkiego do rozbudowanego obrazu całego społeczeństwa.

I właśnie z tej perspektywy warto ponownie spojrzeć na Sobótkę. Obraz nie jest jedynie przedstawieniem ludowego święta. Podobnie jak późniejsze rysunki Kostrzewskiego i teksty Prusa, wyrasta z uważnego przyglądania się rzeczywistości - ludziom, ich zwyczajom i miejscom, w których wspólnie funkcjonują. Tyle że tutaj obserwacja codzienności zostaje podniesiona do rangi malarskiego widowiska: płonące ognisko, sylwetki uczestników i światło przełamujące noc tworzą scenę, w której konkretny obyczaj staje się obrazem wspólnoty. Sobótka otwiera więc i zarazem zamyka tę opowieść: jest nie tylko przykładem realistycznego zainteresowania życiem, lecz także punktem wyjścia do zrozumienia tej samej potrzeby obserwacji, która połączyła twórczość Kostrzewskiego i Prusa.



Franciszek Kostrzewski, Prawdziwy człowiek śmiechu na Saskiej Kępie, 1869, źródło: Wikimedia Commons



Franciszek Kostrzewski, Filantropi, z cyklu Szkice z życia warszawskiego, XIX w., źródło: Wikimedia Commons

18

FRANCISZEK KOSTRZEWSKI

1826-1911

Scena z zimowego polowania, 1883

akwarela, gwasz/papier, 30 x 44 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'F. Kostrzewski | 1883'

na odwrociu zapisany markerem numer inwentarzowy: '155-15441-10-KR20'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 900 - 4 300 EUR



19 Ψ Σ

WALERY BROCHOCKI

1847-1923

Pejzaż zimowy z nosiwodą, 1880

olej/ płótno (dublowane), 76 x 116 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Walery Brochocki | 1880.'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
14 100 - 18 700 EUR

POCHODZENIE:
Bonhams, Londyn, styczeń 2005
kolekcja prywatna, Londyn



20

WŁADYSŁAW MALECKI
1836-1900

Na skraju sosnowego boru, lata 80. XIX w.

olej/ płótno, 37,5 x 60,5 cm

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 400 - 14 100 EUR

POCHODZENIE:
dar artysty dla malarki Antoniny Emilii Malewskiej (1875-1966)
zbiory spadkobierców artystki

„Nieraz zdawało mi się, że stracę rozum słuchając potoków obcej mowy i widząc nie nasze twarze, nie nasze ubiory, nie naszą ziemię. Nieraz oddałbym życie, ażeby choć spojrzeć na las sosnowy i chałupy poszyte słomą. Nieraz jak dziecko wołałem przez sen: „ ja chcę do kraju!...” A gdym się obudził zalany łzami, ubierałem się i pędem biegłem na ulicę, bo mi się przywidziało, że ta ulica koniecznie musi być Starym Miastem albo Podwalem”.

Fragment pochodzi z Tomu I, rozdziału X „Pamiętnik starego subiekta”. Rzecki wspomina swoją tułaczkę po Europie i opisuje ogromną tęsknotę za krajem oraz Warszawą





21

NARCISSE VIRGILIO DÍAZ DE LA PEÑA

1807-1876

Las Fontainebleau

olej/deska, 24,6 x 35,2 cm

sygnowany l.d.: 'N. Diaz'

na odwrociu pieczęć paryskiego składu przyborów malarskich: 'VIEILLE |

M.D DE COULEURS | Rentoile et Restaure les Tableaux | Rue Bréda 30, PARIS',

nalepka inwentarzowa z numerem: '9912', na odwrociu ramy papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 400 - 14 100 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, kwiecień 2008

kolekcja prywatna, Polska





SZKOŁA Z BARBIZON I JEJ WPŁYW NA MALARSTWO POLSKIE



Józef Siermentowski, Skraj lasu, ok. 1860,
źródło: Zbiory Cyfrowe MNW

Szkoła z Barbizon była luźnym środowiskiem francuskich pejzażystów działających od lat trzydziestych XIX wieku w miejscowości Barbizon i okolicach lasu Fontainebleau. Do najważniejszych artystów z nią związanych należeli Théodore Rousseau, Camille Corot, Narcisse-Virgile Diaz de la Peña, Jules Dupré i Charles-François Daubigny. Nie tworzyli oni formalnej szkoły, łączyło ich jednak zainteresowanie naturą oraz dążenie do uniezależnienia pejzażu od akademickich konwencji. Krajobraz traktowali jako samodzielny temat malarski, a bezpośrednia obserwacja przyrody stała się ważnym elementem ich pracy.

Barbizończycy przywiązywali szczególną wagę do obserwacji światła i atmosfery. Studia wykonywane w plenerze pozwalały im uchwycić zmienność zjawisk przyrodniczych oraz ogólny efekt kolorystyczny i świetlny. Ich malarstwo nie było jednak prostym zapisem rzeczywistości – obserwacje natury służyły budowaniu przemyślanej kompozycji. Ten sposób pracy stał się jednym z ważnych etapów rozwoju nowoczesnego malarstwa pejzażowego i wpłynął na późniejsze przemiany prowadzące m.in. ku impresjonizmowi.

Wpływy barbizończyków pojawiły się również w malarstwie polskim. Najlepiej udokumentowanym przykładem jest Józef Siermentowski, który w 1860 roku wyjechał do Paryża dzięki pięcioletniemu stypendium rządowemu. W czasie pobytu we Francji przebywał na plenerach w Marlotte w okolicach Fontainebleau wraz z pejzażystami związanymi ze szkołą barbizońską. Kontakt z tym środowiskiem wpłynął na jego sposób interpretowania natury, szczególnie na zainteresowanie efektami świetlnymi. Jednocześnie Siermentowski pozostawał pod wpływem XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego, zwłaszcza Jacoba van Ruisdaela.

Doświadczenia zdobyte we Francji znalazły odbicie w jego licznych pejzażach. Siermentowski nie ograniczał się jednak do francuskich krajobrazów. Korzystając ze szkiców i fotografii przesyłanych z kraju, malował również pejzaże polskie. Jego twórczość pokazuje więc, że



Józef Siermentowski, Wiozący chrust, 1866,
źródło: Archiwalia DESA Unicum

doświadczenie Barbizonu zostało przez polskiego artystę wykorzystane przede wszystkim jako sposób obserwowania i kształtowania pejzażu, a nie jako bezpośrednie kopiowanie francuskich wzorów.

Wpływ szkoły z Barbizon na malarstwo polskie należy zatem rozumieć przede wszystkim jako przyswojenie określonego sposobu patrzenia na naturę i pracy w plenerze. Bezpośredni kontakt z francuskim środowiskiem barbizończyków jest szczególnie dobrze udokumentowany w przypadku Józefa Siermentowskiego. W późniejszym malarstwie polskim idee związane z obserwacją natury, światłem i pracą w plenerze znalazły dalsze rozwinięcie, między innymi w twórczości Jana Stanisławskiego. Barbizon był więc jednym z ważnych ogniw przemian, które doprowadziły do ukształtowania nowoczesnego polskiego pejzażu drugiej połowy XIX i początku XX wieku.

Prezentowany w katalogu obraz autorstwa Diaza de la Peña dobrze ilustruje charakterystyczne cechy malarstwa szkoły z Barbizon, z którą artysta był bezpośrednio związany. Przedstawiony krajobraz nie jest jedynie topograficznym zapisem miejsca – jego głównym tematem staje się natura i jej nastrój. Monumentalne drzewa, rozległa przestrzeń, kamienista droga oraz niewielka postać wędrującej kobiety tworzą spokojną, nieco melancholijną scenę.

Szczególną rolę odgrywa światło przesączające się przez ciężkie chmury oraz stonowana, ziemista gama brązów, zieleni i ochry. Szerokie, swobodne pociągnięcia pędzla i miękkie przejścia tonalne pozwalają uchwycić atmosferę pejzażu, zamiast drobiazgowo odwzorowywać jego szczegóły. Obraz pokazuje tym samym istotę barbizońskiego podejścia do pejzażu: bezpośrednią obserwację natury, zainteresowanie światłem i atmosferą oraz odejście od idealizowanego, akademickiego krajobrazu. W twórczości Diaza de la Peña te cechy łączą się dodatkowo z dekoracyjną malarskością i charakterystyczną dla artysty, bogatą kolorystyką.

JAN CHEŁMIŃSKI

1851-1925

Na przejażdżce, 1875

olej/plótno (dublowane), 44 x 54 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Chełmiński | 1875'
na odwrociu nalepki inwentarzowe

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
16 400 - 21 100 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, grudzień 2009
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, czerwiec 2017
kolekcja prywatna, Warszawa

„W tej chwili koń jego wyrzucił głowę i zarżał; odpowiedziało mu w głębi lasu inne rzenie i tętent. Niebawem na końcu ścieżki pokazała się amazonka, w której Wokulski poznał panią Wąsowską.
- Hop! hop!... - zawołała śmiejąc się. Zeskoczyła z konia i oddała cugle Wokulskiemu.
- Przywiąż go pan - rzekła. - Ach, jak ja pana już znam!... Pytam się przed godziną prezeso-
wej: gdzie Wokulski?
„Pojechał w pole oglądać miejsce na cukrownię.”
„Akurat! - myślę. - On pojechał do lasu marzyć”.

Fragment pochodzi z Tomu II, rozdziału VIII „Lasy, ruiny i czary”. Przedstawia rozmowę Wokulskiego z panią Wąsowską, która zastaje go zamysłonego w lesie i żartuje, że zamiast oglądać miejsce pod cukrownię, pojechał tam marzyć.



ROMANTYCZNE PRZEJAZDŹKI JANA CHEŁMIŃSKIEGO

W obrazie „Na przejażdżce” z 1875 roku Jan Chełmiński sięga po charakterystyczny dla swojej twórczości temat rodzajowy – scenę konnego spaceru przedstawicieli arystokracji. Zamiast wojkowego pochodu czy epizodu historycznego artysta pokazuje chwilę codziennego wypoczynku. Jeźdźcy zatrzymali się wśród drzew, a konie stanowią ważny element kompozycji. Ich obecność podkreśla elegancki i swobodny charakter przejażdżki. Pies dodatkowo nadaje scenie kameralność.

Istotną rolę odgrywa jesienny pejzaż. Przygaszona zieleń, brązy i żółcie liści oraz miękkie, rozproszone światło budują spokojny, lekko melancholijny nastrój. Atmosferę tworzy poprzez harmonię postaci, koni i otoczenia. Nastrojowość oraz uważne studiowanie sylwetek koni należą do cech wyróżniających jego malarstwo. Artysta często ukazywał wytworne towarzystwa podczas przejażdżek, polowań i sanny.



Jan Chełmiński, Przejażdżka, 1885, źródło: Archiwalia DESA Unicum

Motyw przejażdżki pozwala ukazać styl życia wyższych warstw społecznych drugiej połowy XIX wieku. Strój jeźdźców, konie i parkowy krajobraz tworzą obraz świata elegancji i rekreacji. Koń staje się tu nie symbolem wojennej potęgi, lecz znakiem statusu i kultury dworskiej. Na przejażdżce wpisuje się w nurt scen kostiumowych, w których strój i otoczenie służą budowaniu atmosfery dawnego świata. W przeciwieństwie do napoleońskich przedstawień Chełmińskiego historia ustępuje tu miejsca obserwacji obyczaju, a dramatyczne wydarzenie – spokojnemu rytuałowi wspólnego spędzania czasu.

Prezentowane w katalogu dwa obrazy „Na przejażdżce” oraz „Przejażdżka wzdłuż wybrzeża” wpisują się w nurt scen kostiumowych, w których strój i otoczenie służą budowaniu atmosfery dawnego świata. W przeciwieństwie do napoleońskich przedstawień Chełmińskiego historia ustępuje tu miejsca obserwacji obyczaju, a dramatyczne wydarzenie – spokojnemu rytuałowi wspólnego spędzania czasu.



Jan Chełmiński, Przejażdżka wzdłuż wybrzeża, poz. 24 w tym katalogu



23 Ψ Σ

JAN CHEŁMIŃSKI

1851-1925

Napoleon z oficerami kawalerii na zwiadach w górach

olej/plótno naklejone na tekturę, 71 x 105 cm
sygnowany l.d.: 'Jan V. Chełmiński'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy tuszem oraz nalepka z numerem: '296'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
23 400 - 35 100 EUR

„Na ścianach u ciotki wisieli sami święci; ale jakkolwiek było ich sporo, nie dorównali jednak liczbą Napoleonom, którymi ojciec przyozdabiał swój pokój. Był tam jeden Napole-on w Egipcie, drugi pod Wagram, trzeci pod Austerlitz, czwarty pod Moskwą, piąty w dniu koronacji, szósty w apoteozie. Gdy zaś ciotka, zgorszona tyloma świeckimi obrazami, zawiesiła na ścianie mosiężny krucyfiks, ojciec, ażeby - jak mówił - nie obrazić Napoleona, kupił sobie jego brązowe popiersie i także umieścił je nad łóżkiem.
- Zobaczysz, niedowiarku - lamentowała nieraz ciotka - że za te sztuki będą cię pławić w smole.
- II!... Nie da mi cesarz zrobić krzywdy - odpowiadał ojciec”.

Fragment pochodzi z Tomu I, rozdziału III „Pamiętnik starego subiekta”. Przedstawia wspomnienia Rzeckiego z dzieciń-stwa i kult Napoleona, któremu hołdował jego ojciec.



NIECH ŻYJE CESARZ!

BONAPARTYZM CHEŁMIŃSKIEGO I PRUSA



Napoléon , XIX wiek,
źródło: Wikimedia Commons.



Jacques-Louis David, Napoleon przekraczający
Przełęcz Świętego Bernarda w 1800 roku, 1802,
źródło: Wikimedia Commons



Jacques-Louis David, Portret Napoleona I, cesarza Francuzów, 1812,
źródło: Wikimedia Commons

Na obrazie „Napoleon z oficerami kawalerii na zwiadach w górach” Jan Chelmiński przedstawia grupę jeźdźców zatrzymujących się na górskiej drodze. Nie jest to scena batalistyczna w ścisłym sensie, lecz moment rozpoznania terenu przed dalszym marszem. Na pierwszym planie widzimy oficera na koniu, a nieco dalej kolejnych kawalerzystów; jedna z postaci wypatruje czegoś w oddali. Napięcie nie wynika więc z bezpośredniego starcia, lecz z atmosfery niepewności i oczekiwania.

Istotnym elementem przedstawienia są stroje i wyposażenie wojskowych. Mundury, nakrycia głowy, broń oraz akcesoria jeździeckie zostały potraktowane z dużą dokładnością. Ta dbałość o szczegóły stanowi jedną z najbardziej charakterystycznych cech malarstwa Chelmińskiego. Artysta studiował historyczne mundury, broń i ekwipunek, korzystając z archiwaliów, ikonografii oraz oryginalnych przedmiotów. Dzięki temu jego obrazy sprawiają wrażenie wiarygodnych rekonstrukcji epoki, choć nie są mechanicznym odtwarzaniem dokumentu.

Jan Chelmiński szczególnie silnie związał swoją twórczość z tematyką napoleońską. Fascynowały go zarówno wielkie momenty epopei cesarza, jak i codzienność armii: przemarsze, patrole, odpoczynek czy trud drogi. W jego obrazach Napoleon i jego wojsko tworzą rozległy świat, który można odtwarzać poprzez szczegóły. Artysta wybierał często chwile pozornie drugorzędne, pokazując, jak wielka historia ujawnia się poprzez zachowania pojedynczych żołnierzy.

Takie przedstawienie prowadzi do próby zrozumienia fenomenu napoleonizmu, który w XIX wieku oznaczał nie tylko pamięć o Napoleonie, lecz także związane z nim wyobrażenia o wolności, przemianie społecznej i odrodzeniu Europy. Szczególnie wyraźnie ujawnia się on w „Lalce” Bolesława Prusa, w postaci Ignacego Rzeckiego. Rzecki

reprezentuje najstarsze, romantyczne pokolenie bohaterów. Sam mówi: Ja jestem człowiek z innej epoki, nawet nazywają mnie bonapartystą i romantykiem. Jego wiara w Napoleona została zaszczipiona przez ojca i przetrwała mimo kolejnych historycznych rozczarowań.

W „Pamiętniku starego subiekta” Rzecki wspomina ojca, który otaczał swój pokój wizerunkami cesarza. Napoleon staje się tu niemal przedmiotem prywatnego kultu, ale jego znaczenie nie sprowadza się do komizmu. Rzecki pozostaje wierny ideałom młodości związanym z Wiosną Ludów i udziałem w walkach na Węgrzech. Napoleonizm oznacza dla niego nadzieję na wolność narodów, sprawiedliwość i wielką przemianę polityczną. (Ryszard Kosiński, Żegnaj, LALKO, „Wiele tytułów”, Wołowiec 2019, s. 130-134)

Nieprzypadkowo pierwotny tytuł powieści Prusa miał brzmieć Trzy pokolenia. Rzecki reprezentuje pierwsze z nich, Wokulski należy do pokolenia przejściowego, a młodszy bohaterowie są związani z nową mentalnością pozytywistyczną. Zestawienie obrazu z Lalką pokazuje więc, jak długo żyła pamięć o epoce napoleońskiej. U Chelmińskiego zostaje ona utrwalona w mundurach, broni, gestach jeźdźców i surowym pejzażu; u Prusa trwa jako pamięć całego pokolenia.

Bonapartyzm Rzeckiego nie jest zatem wyłącznie nostalgią za wielkim wodzem. Kryje się w nim wiara w braterstwo ludów, wolność, sprawiedliwość i możliwość przebudowy społeczeństwa. W tym sensie łączy się z romantycznym doświadczeniem jego pokolenia – pełnym energii, wiary w historię i późniejszym rozczarowaniem. Chelmiński, malując napoleońskie motywy, przywraca tej przeszłości materialną obecność; Prus z kolei pokazuje, że jej idee nadal kształtują człowieka „Innej epoki”.



24 Ψ Σ

JAN CHEŁMIŃSKI

1851-1925

Przejażdżka wzdłuż wybrzeża

olej/ płótno (dublowane), 70,5 x 88,5 cm
sygnowany p.d.: 'Jan V. Chełmiński'
na odwrociu, na krośnie: białe, nieczytelne znaki

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
21 100 - 28 100 EUR

POCHODZENIE:
Bonhams, Londyn, grudzień 1999
kolekcja prywatna, Londyn



25 Ψ Σ

WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ

1833-1903

Kawaler z rapierem w stroju renesansowym

olej/deska, 55,5 x 29,5 cm
na odwrociu papierowa nalepka firmy konserwatorskiej, notatki numeryczne
oraz częściowo zachowana nalepka z opisem obrazu w języku angielskim

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 100 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:
Christie's, Londyn, styczeń 2000
kolekcja prywatna, Londyn



WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ
1833-1903

Dama w buduarze

olej/deska, 18 x 12,5 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'Bakałowicz | Paris'
na krośnie malarskim nieczytelny opis oraz nalepka aukcyjna

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 700 - 7 100 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Salle Des Ventes De Chinon S.A.R.L., Chinon, maj 2021
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, Warszawa, marzec 2022
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, Warszawa, październik 2023
kolekcja prywatna, Polska

„Lokaj otworzył drzwi do sali. Znowu wszystkie głowy zwróciły się w jego stronę i ucichły rozmowy jak szum odlatującego ptactwa. Nastąpiła chwila ciszy, w której wszyscy patrzyli na Wokulskiego, a on nie widział nikogo, tylko rozgorączkowanym spojrzeniem szukał bładoniebieskiej sukni”.

Fragment pochodzi z rozdziału IX „Kładki, na których spotykają się ludzie różnych światów”. Wokulski uczestniczy w przyjęciu arystokratycznym, gdzie czuje się obco i próbuje odnaleźć wzrokiem Izabelę.





DAMA W NIEBIESKIEJ SUKNI

Motyw eleganckiej kobiety w wyszukanym stroju, ukazanej we wnętrzu buduaru lub salonu, zajmuje ważne miejsce zarówno w literaturze, jak i w malarstwie drugiej połowy XIX wieku. Szczególnie ciekawie można zestawić twórczość Władysława Bakalowicza z postacią Izabeli Łęckiej z Lalki Bolesława Prusa. Nie chodzi oczywiście o bezpośrednie podobieństwo konkretnego obrazu do bohaterki powieści, lecz o sposób przedstawiania kobiety jako eleganckiego, niemal niedostępnego obiektu podziwu.

W „Lalce” Izabela bardzo często istnieje w świadomości Wokulskiego przede wszystkim jako obraz. Mężczyzna nie poznaje jej początkowo poprzez rozmowę czy wspólne doświadczenia, lecz obserwuje ją z dystansu, zwracając uwagę na wygląd, gesty i strój. Szczególnie wymowna jest scena przyjęcia arystokratycznego, kiedy Wokulski po wejściu do sali nie dostrzega właściwie nikogo poza poszukiwaną przez siebie „bladoniebieską suknię”. To bardzo charakterystyczne: zamiast imienia pojawia się kolor i fragment stroju. Izabela zostaje sprowadzona do wizualnego znaku, który natychmiast przyciąga uwagę zakochanego bohatera.

Władysław Bakalowicz, polski malarz wykształcony w Warszawie, po wyjeździe do Francji w 1863 roku osiadł na stałe w Paryżu. Tam rozwinął twórczość, która przyniosła mu popularność przede wszystkim dzięki scenom historycznym oraz kameralnym przedstawieniom wytwornych kobiet w bogatych wnętrzach. Obraz „Dama w buduarze” jest właśnie przykładem takiego zainteresowania kobietą postacią i jej otoczeniem.

Podobieństwo staje się szczególnie interesujące, gdy spojrzymy na rolę stroju. Bakalowicz z ogromną starannością odtwarzał tkaniny, ich połysk, ułożenie i ciężar. W przedstawieniach kobiet suknia nie jest jedynie dodatkiem do postaci – przyciąga wzrok i współtworzy jej status. W Lalce podobną funkcję pełni niebieska suknia Izabeli. Wokulski dostrzega ją w tłumie właśnie dzięki temu szczegółowi. Kobieta staje się dla niego niemal malarskim przedstawieniem: najpierw zauważa kolor, sylwetkę i elegancję, dopiero później osobę.

Można powiedzieć, że Bakalowicz maluje kobiety tak, jak Wokulski patrzy na Izabelę – przez szczegół, powierzchnię, strój i atmosferę wnętrza. W obu przypadkach kobiecość zostaje przedstawiona jako coś pięknego, wyszukanego, ale zarazem oddalonego od obserwatora. Buduar Bakalowicza jest przestrzenią prywatną i zamkniętą, a świat Izabeli również pozostaje dla Wokulskiego trudny do osiągnięcia. Jego uczucie dodatkowo sprawia, że rzeczywista kobieta zostaje zastąpiona przez jej wyobrażenie.



ANDRZEJ JERZY MNISZECH

1823-1905

Martwa natura z czekoladziarką, 1881

olej/deska, 76 x 49 cm
sygnowany monogramem wiązany i datowany l.d.: '18AM81'
na odwrociu nalepki inwentarzowe oraz na krośnię notatki numeryczne

estymacja:
55 000 - 70 000 PLN
12 900 - 16 400 EUR

POCHODZENIE:
Sotheby's, Londyn, listopad 2021
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2022
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2024
kolekcja prywatna, Polska

„Jednego dnia weszła z panną Florentyną na czekoladę do cukierni, przez figle. Usiadły przy oknie, za którym zebrali się kilkoro obdartych dzieci. Dzieci spoglądały na nią, na czekoladę i na ciastka z ciekawością i łakomstwem głodnych zwierzątek, a ten kupiec - tak samo na nią patrzył”.

Fragment pochodzi z Tomu I, rozdziału VI „W jaki sposób nowi ludzie ukazują się nad starymi horyzontami”.
Panna Izabelą z panną Florentyną siadają w cukierni i zamawiają czekoladę.





Cukiernia w Hotelu Europejskim w Warszawie, 1872, fot. Maksymilian Fajans, źródło: Mazowiecka Biblioteka Cyfrowa



28

ZYGMUNT SOKOŁOWSKI

1859-1888

Malarz przy pracy

olej/plótno, 51 x 43 cm
sygnowany p.d.: 'Sokołowski'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 100 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

Christie's, Londyn, grudzień 2022
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, listopad 2023
kolekcja prywatna, Polska

„Wokulski był odurzony. Nie wiedział, którądy idzie, nie zdawał sobie sprawy z tego, o czym rozmawiali z prezesową. Czuł tylko, że znajduje się w jakimś odmęcie dużych komnat, starodawnych portretów, cichych stapań, nieokreślonej woni. Otaczały go kosztowne meble, ludzie pełni delikatności, o jakiej nigdy nie marzył, a nad tym wszystkim, jak poemat, unosiły się wspomnienia starej arystokratki, przesiąknięte westchnieniami i łzami. „Cóż to za świat?... Co to za świat?...”.

Fragment pochodzi z Tomu I, rozdziału IX „Kładki, na których spotykają się ludzie różnych światów”. W tym fragmencie Wokulski jest oczarowany atmosferą domu hrabiny Karolowej i światem arystokracji.



29

JAN CZESŁAW MONIUSZKO

1853-1908

Spotkanie na tarasie

olej/plótno naklejone na tekturę, 60 x 47 cm
sygnowany p.d.: 'J. C. Moniuszko'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 600 EUR

„Panna Izabela kilka razy spotkała Wokulskiego w Łazienkach i nawet raczyła odpowiadać na jego ukłony. Między zielonymi drzewami i obok posągów grubianin ten wydał jej się znowu innym aniżeli za kontuarem sklepu. Gdybyż on miał dobra ziemskie, z parkiem, pałacem, sadzawką?... Prawda, że dorobkiewicz, ale podobno szlachcic, synowiec oficera... Przy marszałku i baronie wygląda jak Apollo, arystokracja coraz więcej mówi o nim, a ten wybuch łez prezesowej?...”

Fragment pochodzi z Tomu I, rozdziału XIV „Dziewicze marzenia”. Izabela spotyka Wokulskiego w Łazienkach i zaczyna inaczej postrzegać jego wygląd oraz pozycję społeczną.



30

WŁADYSŁAW WANKIE

1860-1925

Spotkanie pod lasem

olej/deska, 35 x 24,5 cm

sygnowany p.d.: 'Wł. Wankie'

opisany numerami na odwrociu: '2414' oraz '23021'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 600 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, grudzień 2009

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, marzec 2019

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Przyglądał się jesiennemu słońcu, szarym ścierniskom i pługom z wolna orzącym ugory i pełen głębokiego smutku w duszy, wyobrażał sobie chwilę, w której już zupełnie straci nadzieję i ustąpi miejsca przy pannie Izabeli Ochockiemu.

„Cóż robić?... Cóż robić, jeżeli go wybrała... Moje nieszczęście, żem ją poznał...”.

Fragment pochodzi z Tomu II, rozdziału VIII „Lasy, ruiny i czary”. Wokulski, przekonany, że Ochocki może zostać wybrany przez Izabelę, odczuwa zazdrość i głęboki smutek.



SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 15 PAŹDZIERNIKA 2026, 19:00

JÓZEF PANKIEWICZ
"Sosny" ("Odpoczynek pod sosnami"), około 1911



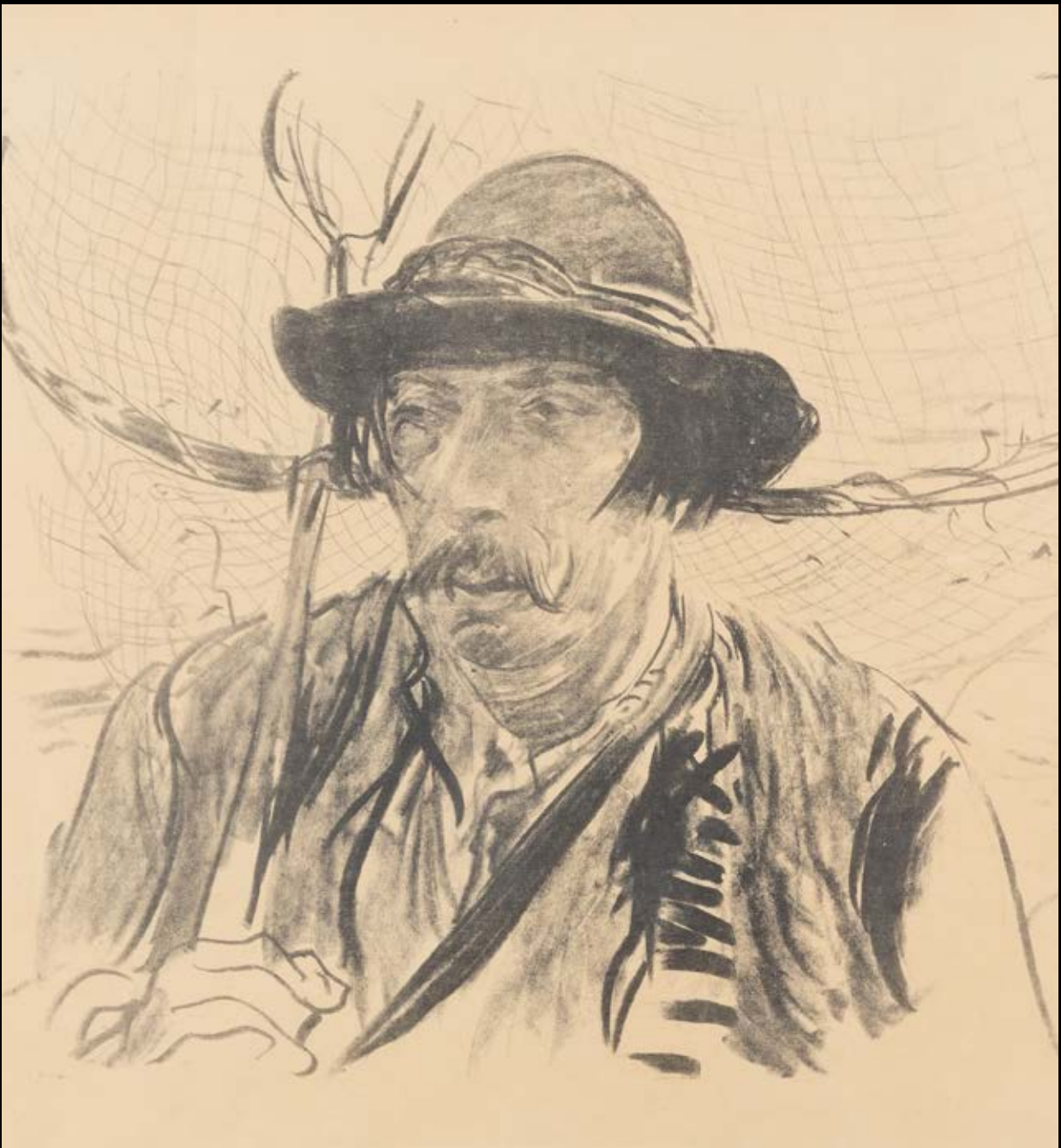
MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

SZTUKA DAWNA

AUKCJA 21 PAŹDZIERNIKA 2026, 19:00

LEON WYCZÓŁKOWSKI
"Hucuł z siecią na ramieniu - Jaremcze", 1910



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

RÓD KOSSAKÓW

JERZY KOSSAK
"Hucuł z siecią na ramieniu - Jaremcze", 1910

AUKCJA 5 LISTOPADA 2026, 19:00



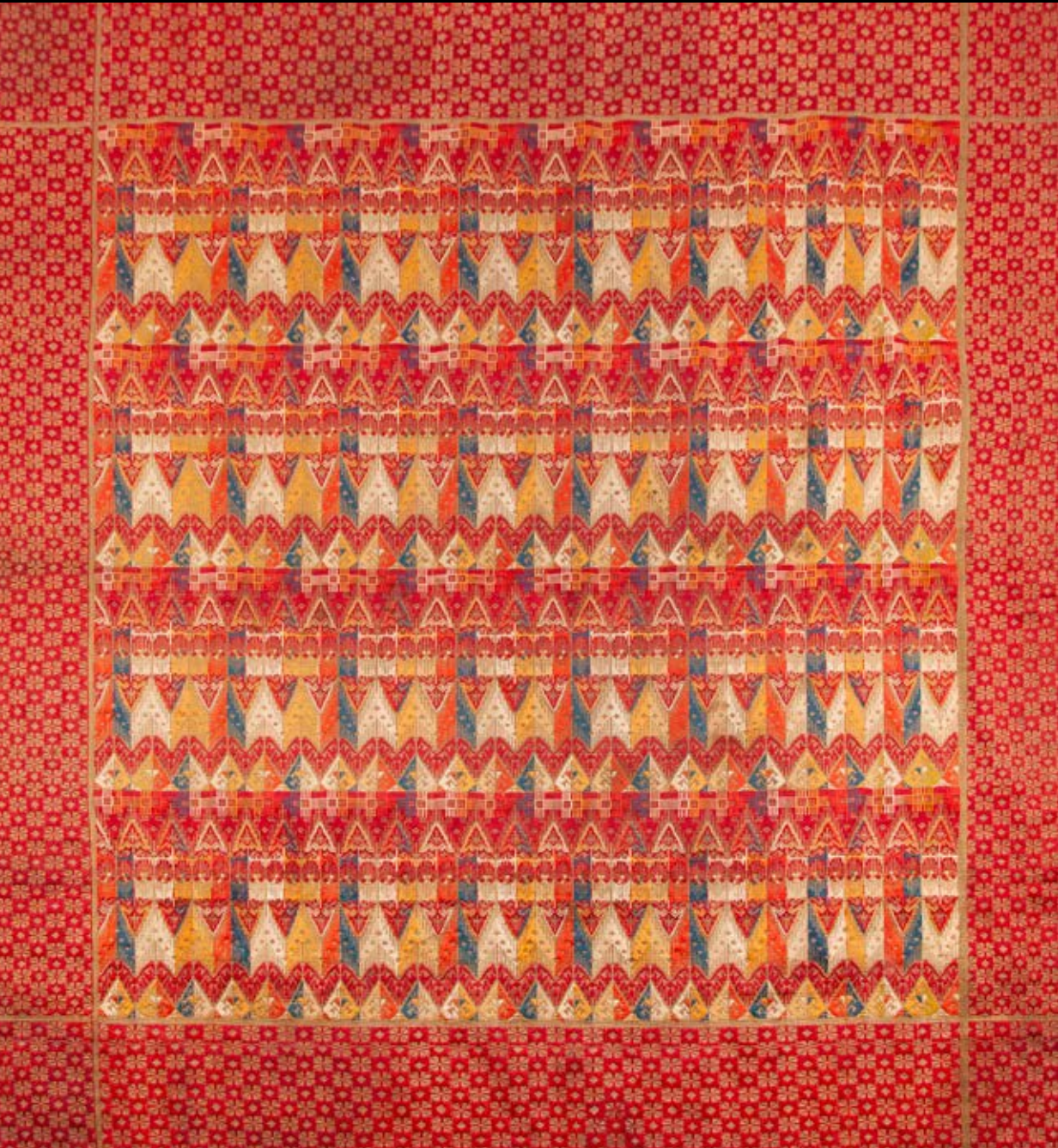
MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

DAWNA RZECZPOSPOLITA

MANUFAKTURA WŁÓKIENNICZA POTOCKICH
W BUCZACZU,
MAKATA DEKORACYJNA

SZTUKA · TRADYCJA · KULTURA

AUKCJA 5 LISTOPADA 2026, 19:30



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

REGULAMIN AUKCYJNY

Niniejszy Regulamin Aukcyjny stanowi integralną część umów sprzedaży dzieł sztuki, antyków oraz przedmiotów kolekcjonerskich oferowanych do sprzedaży w ramach aukcji publicznych. Akceptacja niniejszego regulaminu jest dobrowolna, ale konieczna w celu rejestracji na aukcję, świadczenia usług drogą elektroniczną i/lub w celu zawarcia umowy sprzedaży.

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

- Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.
- Aukcje organizowane przez DESA mają charakter aukcji publicznych, zdefiniowanych w art. 2 pkt 6 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
- AUKCJA CHARYTATYWNA – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- CENA WYLYCYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwycięską Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
- DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.
- W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA lub DU7 sp. z o.o. opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
 - 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
 - 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
 - 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
 - 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
 - 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

- W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA Unicum GmbH opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 26 ust. 1-2 niemieckiej ustawy o prawie autorskim z dnia 9 września 1965 r. (Dz.U. I, s. 1273), ostatnio zmienionej artykułem 28 ustawy z dnia 23 października 2024 r. (Dz.U. 2024 I, nr 323) (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 28 des Gesetzes vom 23. Oktober 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 323) geändert worden ist), zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego Europejskiego Banku Centralnego z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
 - 4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro; oraz,
 - 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
 - 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
 - 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
 - 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.
- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.
- KATALOG – dokument przygotowany na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:
 - Α** – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;
 - Ω** – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;
 - β** – Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);
 - Γ** – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;
 - Δ** – Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;
 - μ** – Mu Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatnie oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;
 - π** – Pi Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzeźna 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek-piątek w godz. 10-15);
 - Ψ** – Psi Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;
 - λ** – Lambda Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31-539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem;

- Σ** – Sigma Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DESA Unicum GmbH z siedzibą w Berlinie, przy August-Viktoria-Str. 24, 14193 Berlin – Schmaragdorff, numer rejestru handlowego (Handelsregisternummer): HRB 272864 B, numer identyfikacji podatkowej Republiki Federalnej Niemiec St.Nr. 127/259/51115 o kapitale zakładowym wynoszącym 25.000 EUR – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem. Umowy zawarte z DESA Unicum GmbH podlegają prawu Republiki Federalnej Niemiec. W przypadku Obiektów dla których sprzedawcą jest DESA Unicum GmbH, Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna stanowi kwotę netto do której zostanie doliczony niemiecki podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 7%.
- κ** – Kappa Obiekt importowany spoza Unii Europejskiej, dla którego Opłata Aukcyjna wynosi 29,5% Ceny Wylicytowanej. Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna Obiektów oznaczonych tym symbolem stanowią kwotę brutto zawierającą podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 23%. Sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% (na pozostałe Obiekty, nieoznaczone tym symbolem albo symbolem **β** – Beta” wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża).
- KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.
- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).
- KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.
- LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.
- LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.
- LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.
- OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a Sprzedawcą.
- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjонера i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.
- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu – „?” lub „(?)” – po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub

producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupelnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczone w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

- OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zawierająca w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji Sprzedawca – Klient.
- OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wylicytowanej. Obiekty objęte Opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.
- OPŁATY – oznacza łącznie Opłatę Aukcyjną oraz opłatę Droit de Suite lub Opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.
- OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).
- PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytujący złoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.
- REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).
- RODO – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE.
- SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem **λ** (Lambda) lub **Σ** (Sigma).
- TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utwory w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl.
- UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy Sprzedawcą i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez Sprzedawcę Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.

- USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony

- internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.
32. USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).
33. WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępu do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0 i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.
- § 3 PRZED LICYTACJĄ
1. Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.
2. Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).
3. DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
4. DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
5. DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed rozpoczęciem Aukcji ze względu na wykryte błędy w Opisie Obiektu. Zmiana Opisu Obiektu nie jest możliwa po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
6. Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji.
7. W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.
8. Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.
- § 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI
1. Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
2. Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie udostępnionego formularza rejestracji, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość – na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:
- 2.1. imię i nazwisko,
- 2.2. adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,
- 2.3. adres poczty elektronicznej,
- 2.4. numer telefonu kontaktowego,
- 2.5. w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
- 2.6. numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
- 2.7. kraj rezydencji podatkowej.
3. DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od dostarczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.
4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

- 4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrując swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymując tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składając Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.
- 4.2. Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik łączący się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.3. Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA doloży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.4. Internetowo – We wszystkich aukcjach DESA można brać udział za pośrednictwem Aplikacji. Aby wziąć udział w Aukcji należy założyć darmowe Konto w Aplikacji, a następnie zarejestrować się do konkretnej Aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na Aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem Licytacji lub 12 godzin przed zakończeniem Licytacji. Na każdą Aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do Aukcji wraz z numerem uczestnika Aukcji. Licytujący zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do Licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, Licytujący może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do Aukcji Licytujący otrzyma automatycznie, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w Aukcji można zarówno składając Oferty na Obiekty z Aukcji przed rozpoczęciem Licytacji jak i składając Oferty w trakcie trwania Licytacji, obserwując relację online w serwisie. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej. DESA zastrzega sobie prawo do ustawiania Licytującym przez Aplikację limitów transakcyjnych.
5. Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

1. Aukcja odbywa się w miejscu i o czasie wskazanym przez DESA w Katalogu lub na stronie internetowej lub w inny sposób umożliwiający zapoznanie się z taką informacją. Aukcja składa się z poszczególnych Licytacji. Szacunkowe tempo prowadzenia kolejnych Licytacji podczas Aukcji wynosi pomiędzy 60 a 100 Obiektów na godzinę.
2. Postąpienia są wskazane przez Aukcjonera przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/ 5000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera
3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjonera, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).	
4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena	Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonera zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.
5. W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitenta. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.	
6. W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej Sprzedawca zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.	
7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjonera przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybicia	
8. W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.	
9. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równolegle prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczą.	
10. Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.	

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

1. Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.
2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny łącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Σ (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH. z siedzibą w Berlinie (wówczas strona-

mi Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.

3. Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:
- 3.1. gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.2. gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.3. przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu; W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.
- 3.4. kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)
4. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 05 1240 6292 1978 0011 6213 5984, Swift: PKOPPLPW) lub dolarze amerykańskim (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 45 1240 6292 1787 0011 6465 7114, Swift: PKOPPLPW). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjnaz dnia poprzedzającego Aukcję.
5. Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.
6. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.
7. W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, Sprzedawca może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez Sprzedawcę z prawa odstąpienia, Sprzedawca może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia Sprzedawcy z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.
8. W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia Sprzedawcę do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem Sprzedawcy np. z tytułu umowy komisu, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
9. Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.
10. W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.
11. Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązania Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
12. Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę
13. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 8 ODBIÓR OBIEKTÓW

1. Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.
2. Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.
3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.
4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.
5. Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz

finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiektu.

6. Klient zobowiązany jest do odbioru Obiektu w terminie 30 dni od daty zakończenia Aukcji, na której Obiekt został wylicytowany. Niedopełnienie obowiązku zapłaty Ceny lub Opłat, nie uchybia obowiązkowi wskazanemu w niniejszym paragrafie ani konsekwencjom wynikającym z jego niedopełnienia.

7. Po upływie terminu określonego w ust. 6 powyżej, Obiekt przechodzi na płatne przechowanie (depozyt) DESA na koszt Klienta.

8. Przechowanie opisane w ust. 7 powyżej, odbywa się na poniższych zasadach:

8.1. Przechowanie rozlicza się w miesiącach kalendarzowych, w przypadku depozytu obejmującego okres lub okresy krótsze niż jeden miesiąc kalendarzowy, opłata za magazynowanie zostanie naliczona w wysokości należnej za jeden miesiąc kalendarzowy za każdy taki okres.

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

8.2.1. Gabaryt S – Obiekty biżuteryjne i inne Obiekty, których łączna suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 30 cm – cena: 60 zł brutto (48,68 zł netto) miesięcznie;

8.2.2. Gabaryt M – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość lub wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 150 cm – cena: 80 zł brutto (65,40 zł netto) miesięcznie;

8.2.3. Gabaryt L – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 300 cm – cena 120 zł brutto (97,56 zł netto) miesięcznie;

8.2.4. Gabaryt XL – Obiekty o wymiarach powyżej Gabarytu L – cena 300 zł brutto (243,90 zł netto) miesięcznie.

9. DESA nie później niż w terminie 7 dni przed upływem terminu określonego w ust. 6 powyżej, przekazuje zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisemnej Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi informacjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).

10. W przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie z Klientem.

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem "π", zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Recznej 6 (Hala DC01, wejście przy bramie 05). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00-15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.

12. W przypadku Obiektów dla których Sprzedawcą był Partner, termin i miejsce odbioru Obiektu będą uzgadniane indywidualnie z Klientem.

REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego, w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym Sprzedawca zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.

2. Sprzedawca zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z Obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów –dostępne Obiekty są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.

3. Sprzedawca odpowiada z tytułu rękojmi, jeżeli wada fizyczna zostanie stwierdzona przed upływem dwóch lat od dnia wydania Obiektu Klientowi.

4. Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.

5. Dla ułatwienia Klienta i Sprzedawca, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:

5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;

5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;

5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;

5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.

6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.

7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu na koszt Sprzedawcy. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o jego udostępnienie, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.

8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:

8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że Sprzedawca niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;

8.2. żądać usunięcia wady – Sprzedawca jest zobowiązany usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.

9. Sprzedawca ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez Sprzedawcę, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu na adres: ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do Sprzedawca zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.

10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania Sprzedawcy do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie Sprzedawcy o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez Sprzedawcę na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.

11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumenckie.php; http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php.

12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącznie elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl.

13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:

13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.

13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania medacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a Sprzedawcą.

13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a Sprzedawcą, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).

13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Platforma ODR stanowi także źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.

14. Sprzedawca informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.

15. W przypadku transakcji dotyczących Obiektów oznaczonych znakiem Σ (Sigma), do zawartych umów lub świadczonych usług zastosowanie znajdują przepisy prawa niemieckiego, w szczególności postanowienia niemieckiego kodeksu cywilnego (Bürgerliches Gesetzbuch – BGB in der Fassung der Bekanntmachung vom 2. Januar 2002 [BGBl. I S. 42, 2909; 2003 I S. 738], zuletzt geändert durch Art. 2 des Gesetzes vom 16. August 2021 [BGBl. I S. 3493]). W szczególności Klientowi przysługuje prawo do złożenia reklamacji w dowolnej formie, w terminie dwóch lat od wydania zakupionego Obiektu.

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:

1.1. Konto Klienta,

1.2. umożliwianie Klientom udziału w Aukcji i Licytacji oraz zawierania Umów Sprzedaży, na zasadach określonych w niniejszym Regulaminie;

1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;

1.4. Newsletter.

2. Umowa o Świadczenie Usług Elektronicznych zostaje zawarta z chwilą otrzymania przez Klienta potwierdzenia zawarcia Umowy o Świadczenie Usług wysłanego przez DESA na adres email podany przez Klienta w toku rejestracji. Konto świadczone jest nieodpłatnie przez czas nieoznaczony. Klient może w każdej chwili i bez podania przyczyny, usunąć Konto poprzez wysłanie żądania do DESA, w szczególności za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl lub też pisemnie na adres DESA.

3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodejmowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązującego prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela,

4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:

4.1. pisemnie na adres DESA;

4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.

5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.

6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.

7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl.

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA lub Partnera jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży.

2. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów objęte są poufnością.

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowny w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.

2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transportu innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).

3. Muzeum rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno może być złożone przez Muzeum rejestrowane niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).

4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do Sprzedawcy powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.

5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsumenta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.

7. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.

8. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.

9. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.

10. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.

11. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.

12. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin_aukcji/, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.

13. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.

14. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.





UL. PIĘKNA 1A, 00-477 WARSZAWA, TEL.: 22 163 66 00. E-MAIL: BIURO@DESA.PL

DESA.PL

H. PIATKOWSKI